Münster i/W. 1934. No 34 Phil. Diss.

Anglistik

Englische und französische Elemente in Sir William Davenants dramatischer Kunst.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Friedrich Laig

aus Osnabrück.

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten.

1934

Anglistik

Englische und französische Elemente in Sir William Davenants dramatischer Kunst.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Friedrich Laig
aus Osnabrück.

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten.

1934

Dekan: Herr Prof. Dr. Heinrich Ley.
Referent: Herr Prof. Dr. Wolfgang Keller.
Tag der mündlichen Prüfung: 2. März 1933.

Meiner Mutter
und dem
Andenken meines Vaters
gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547224_0204

Inhaltsübersicht.

Seite:

A. Einleitendes:

Problemstellung 1
Grundsätzliche Betrachtungen 2
Lebens- und Entwicklungsgang Davenants . . . 5

B. Hauptteil:

Englische u. franz. Elemente in Sir William Davenants dramatischer Kunst.

I. Analytische Untersuchung aller vor der Restauration erschienenen Dramen des Dichters in chronologischer Reihenfolge:

1. The Tragedy of Albovine, King of the Lombards 13
2. The Cruel Brother 20
3. The Just Italian 23
4. The Wits 25
5. Love and Honour 30
6. News from Plymouth 32
7. The Platonic Lovers 38
8. The Unfortunate Lovers 42
9. The Fair Favourite 46
10. The Distresses 50
11. The Siege 53

II. Die Entwicklung der Maskenspiele in England und ihre Gestaltung durch Davenant 56

III. Der Aufenthalt Karls II. in Frankreich und dessen Bedeutung für Davenant und das Restaurationstheater 67

IV. Die Blüte der Musikspiele unter Mazarin und ihre Einführung in England durch Davenant: . . . 73

1. The First Dayes Entertainment at Rutland House 75
2. The Siege of Rhodes, die erste englische Oper . 77
3. The Cruelty of the Spaniards in Peru . . . 89
4. The History of Sir Francis Drake 91

Seite:

V. Analytische Untersuchung der Restaurationsdramen Davenants:
1. The Play-House to be Lett 91
2. Die Hamletbearbeitung 97
3. The Law against Lovers 98
4. The Rivals 103
5. Macbeth 106
6. The Tempest 110
7. Eine angebliche Caesarbearbeitung Davenants . 114
8. The Man's the Master 115

C. Schluß:
Rückblick und Schlußbetrachtungen 125

Anhang: Literaturverzeichnis 127

NB. Etwaige Zahlen hinter Zitaten aus Davenants Werken bezeichnen, falls nichts anderes vermerkt ist, die Seiten in dem betreffenden Bande der Ausgabe von Maidment und Logan.

A. Einleitendes.

Problemstellung.

Trotz jahrzehntelangen Auseinandersetzungen will die alte Streitfrage um den französischen Einfluß in der englischen Restaurationsliteratur nicht verstummen. Während man es lange als erwiesen betrachtete, daß mit der teilweise schon 1642, restlos aber erst 1648 erfolgten Schließung der Theater durch die Puritaner auch die literarische Entwicklung Englands einen gewissen Abschluß erfuhr, und daß die Wiedereröffnung durch Karl II. unter ganz anderen Gesichtspunkten erfolgte und der dramatischen Kunst neue Voraussetzungen schuf, mehren sich in neuerer Zeit Stimmen, die einzelne Brücken zwischen den beiden Ufern schlagen wollen. So stellt Albright[1]), nachdem er die Geschichte der einzelnen Theater verfolgt hat, fest, *„that there was no great break between the two periods."* Spencer[2]) ist der gleichen Ansicht: *„Had the Puritans not closed the theatres from 1642 to 1660, it seems unlikely that the subsequent course of the drama would have cut a channel materially different."* Hinsichtlich der Aufführungstechnik erkennt er allerdings die mit der Einführung der Bildbühne aufkommenden Neuerungen des Restaurationstheaters als wesentlich an. Frohberg[3]) verficht dagegen sogar den radikalen Standpunkt, daß die Jahre des *Commonwealth* in keiner Weise eine Aenderung von grundlegender Bedeutung in der literarischen und theatralischen Entwicklung Englands hervorgerufen hätten. Damit stellt sich uns die prinzipielle Frage: Hat der langjährige Aufenthalt Karls II. und des englischen Hofes in Frankreich das englische Geistesleben und die literarische Geschmacksbildung beeinflußt, oder sind diese politisch so bewegten Jahre ohne merkliche Spuren an den dramatischen Werken vorübergegangen? Zweifellos haben sich die einzelnen Dichter den neuen Strömungen gegenüber durchaus verschieden verhal-

---

[1]) Victor E. Albright, The Elizabethan Stage. N. Y., 1926, S. 46.

[2]) Hazelton Spencer, Shakespeare Improved. Cambridge, Harvard U. P., 1927. S. 3.

[3]) Georg Frohberg, Das Fortleben des elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration. Münstersche Diss. 1922, S. 14 (ungedruckt).

ten. Bevor man daher eine allgemein gültige Antwort gibt, ist es notwendig, die Werke der einzelnen Dichter auf ihre französischen Elemente hin zu prüfen. Nur so wird man eine Lösung finden, die sich auf Tatsachen gründet. Im Mittelpunkte des theatralischen Lebens jener Zeit stand unbestritten Sir William Davenant, der sowohl unter Karl I. als auch nach der Restauration die Leitung des Hoftheaters in Händen hatte. Er bildet daher wie kein anderer ein lebendiges Bindeglied zwischen den beiden Perioden. Da er überdies die öffentliche Meinung in besonderem Maße berücksichtigt und vertritt, wird der Wandel der Geschmacksrichtungen und der Anteil des französischen Einflusses an ihnen in seinen Werken am zweckmäßigsten zu studieren sein.

Grundsätzliches.

Zunächst drängen indessen eine Reihe grundsätzlicher Erwägungen zur Entscheidung. Bisher war es häufig üblich, auffällige Erscheinungen der Literaturgeschichte durch den Zeitgeist zu erklären, einem sehr vieldeutigen und wenigsagenden Begriffe. Zumeist verstand man darunter einen gewissen veränderlichen Ideenkomplex, der sich in den schaffenden Künstlern verkörpere. Teils faßte man ihn auch als den Gesamtausdruck aller geistigen Leistungen einer Zeit auf. Die Entwicklung des einzelnen Menschen in der Gesellschaft und durch die Gesellschaft ließen beide Erklärungen außer acht. Es ist an sich schlechthin unmöglich, die oft stark divergierenden künstlerischen Aeußerungen einer Epoche zu einem auch nur annähernd einheitlichen Bilde zusammenzufassen. Solche Bemühungen verkennen die Mannigfaltigkeit der geistigen Struktur, die nur scheinbar in der Vergangenheit einfacher gestaltet ist. Dort entzieht sich das Unbedeutende unseren Blicken. Das übrige ist indessen noch widerspruchsvoll genug, um sich einer einheitlichen Betrachtungsweise zu widersetzen. Für die Gegenwart ist das Labyrinth der künstlerischen und geistigen Lagerungen auch nicht in einem Schema, das der Wirklichkeit nahekommt, zu übersehen. Nur die unter sich verwandten Erscheinungen lassen sich zusammengruppieren. Es besteht also nicht ein Zeitgeist, um mit Schücking[4]) zu reden, sondern „eine ganze Reihe von Zeitgeistern". Diese hängen ihrerseits mit den mannigfachen soziologischen Schichtungen zusammen, die sich in ihrer Art und Bedeutung stark voneinander unterscheiden und das gesamte geistige Leben wechselseitig beeinflussen. Die in den einzelnen Gruppen wirksamen Kräfte sind an sich dauernden Wandlungen unterworfen und bedingen da-

[4]) Lewin Ludwig Schücking, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München 1923; 2. erweiterte Aufl. 1931.

durch soziale und geistige Umlagerungen, in denen auch der Wandel des sogenannten Zeitgeschmackes begründet liegt, von dem wiederum der einzelne Künstler abhängig ist. In erster Linie ist dieser naturgemäß mit dem Denken und Fühlen seiner eigenen Gesellschaftsschicht vertraut geworden und wird in seinen Werken zu allermeist ihr Wesen widerspiegeln. Der schöpferische Mensch strebt jedoch darüber hinaus, um Beziehungen zu anderen Kreisen zu gewinnen. Die Erfahrungen, die er dort sammelt, werden normalerweise nicht ohne Rückwirkungen auf sein künstlerisches Schaffen bleiben. Diese Einflüsse brauchen keineswegs immer in der Nachahmung fremden Geistesgutes zu bestehen. Sie können den Künstler ebenso gut zu den „Wurzeln seiner Kraft" zurückführen und die Verwachsenheit mit dem heimatlichen Boden noch verstärken. Jedenfalls werden sie eine Bereicherung seines Wissens darstellen, die ihren unmittelbaren Ausdruck in den Werken findet.

Die weitverzweigten soziologischen Bindungen, wie wir sie angedeutet haben, sind auch für das dichterische Wirken Davenants von eminenter Bedeutung. Es geht nicht an, seine dramatische Kunst zu betrachten, ohne den Boden zu kennen, dem sie entwachsen ist. Es wäre verfehlt, in ihren Neuerungen lediglich die Auswirkungen eines allgemeinen Zeitgeistes oder Zeitgeschmackes zu sehen, ohne sie auch aus der geistigen Entwicklung des Dichters zu erklären und ohne sie vor allem aus seiner Stellung zu der Gesellschaft, der er am nächsten stand und für die er dichtete, zu deuten. Er erlebte an verantwortungsvoller Stelle eine an politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen reiche Zeit. Während seiner Tätigkeit als Hofdramatiker sah er Karl I. in langem Kampfe mit dem Parlament unterliegen. Er folgte seiner Königin ins Exil nach Frankreich, geriet später in die Gefangenschaft Cromwells, gelangte aber nach vielen Leiden und Entbehrungen bei ihm zu solchem Ansehen, daß er trotz des bestehenden Theaterverbotes Singspiele aufführen durfte. Dann jubelte er Karl II. bei seinem Einzuge in London zu und gehörte auch unter dessen Regierung zu den Dichtern, die sich am meisten der Gunst des Königs erfreuten. Immer stand Davenant in engster Verbindung mit dem Hofe, ohne den seine dramatische Tätigkeit nicht zu verstehen ist. Das unterscheidet ihn von vielen elisabethanischen Dichtern, die sich auf ein breiteres Bürgertum stützen konnten, das durch den damaligen wirtschaftlichen Aufstieg reich geworden war. In den Wirren der folgenden Bürgerkriege vollzog sich jedoch eine fast plötzliche Umlagerung der Gesellschaftsschichten, sodaß die nunmehr maßgebenden bürgerlichen Kreise vielfach keine höheren geistigen Interessen aufwiesen. Die Dichtkunst, vor allem das Drama, begann langsam das Vorrecht der Aristokratie zu werden, die in John Dryden ihren bedeutendsten Vertreter fand. Diese Entwicklung ist an den Kunstwerken selbst mit aller Deutlich-

keit zu verfolgen. Welch ein Unterschied besteht zwischen einem Bühnenwerk der Renaissance, in dem das Gewaltige, Maßlose, Uebermenschliche Bewunderung erregte, und dem Restaurationsdrama, das sich nach dem konventionellen Geschmacke des Hofes zu richten hatte! Wie weit entfernt ist die Gestalt Tamerlans, des großen Tartarenführers, der das Leben Hunderttausender nicht schont, um ganze Völker unter seine Herrschaft zu zwingen, dessen Grausamkeiten zu wuchtig erscheinen, um nach den allgemein geltenden Moralgesetzen beurteilt zu werden, von den Helden Drydens, deren Tun sich im Rahmen ritterlich-höfischer Etikette vollzieht. Es sind zwei grundverschiedene Welten, in die uns Marlowe und Dryden hier führen. Davenant nimmt mit seinen Bühnenwerken eine Zwischenstellung ein. Er knüpft an die englische Renaissance an und leitet durch die Zusammenarbeit mit Dryden im *Tempest* zu der Aufklärungsperiode über. Der Weg zu Dryden führt über Davenant, dessen Verdienst es ist, dem Wirrwar vor- und nachshakespearescher Geschmackstypen eine bestimmende Richtung gegeben zu haben. Dabei wurde er wesentlich durch seine engen Beziehungen zum Hofe Karls I. geleitet. Hier hatte die Königin Henriette Marie, die geistvolle und literarisch gebildete Tochter Heinrichs IV. von Frankreich, eine neue, schöngeistige Sphäre geschaffen. Sie hatte eine Reihe französischer Dichter und Musiker an den Hof berufen und huldigte nach der Art der Marquise de Rambouillet mit ihren Damen preziösen Schwärmereien. Dort fand Davenant die ersten Berührungspunkte mit der französischen Kultur, ohne allerdings sogleich ganz in ihren Bann zu geraten. Vielmehr zeigt er sich in seinen ersten Bühnenwerken jenen Bestrebungen gegenüber durchaus ablehnend und kargt nicht mit teilweise recht derben spöttischen Bemerkungen. Erst als ihm die Königin ihre besondere Gunst zuwandte, wurde er versöhnlicher gestimmt. Eine frühe Reise nach dem Kontinent, die mit einem Auftrage von Henriette Marie zusammenhängen mochte, lehrte ihn die französische Kultur schätzen. Sein späteres Exil und vor allem die Vermählung mit einer gebildeten Französin taten ein Uebriges, ihn zu einem französisch orientierten Hofdichter zu machen. Wenn Davenant auch kritisch zu sondern verstand, wie seine zum Teil scharfen Satiren ausweisen, so zeigte er sich doch nie den Strömungen seiner Zeit und den Einflüssen der Umwelt gegenüber verschlossen. Er hatte die meisterhafte Gabe, fremde Eindrücke zu assimilieren, ohne sein englisches Volkstum, dem er das Beste seiner Kunst verdankte, jemals aufzugeben. Für ein lückenloses Verständnis seiner Werke ist die Kenntnis seiner Lebens- und Entwicklungsgeschichte[5]) unentbehrlich.

---

[5]) Vgl. Joseph Knight im Dict. of. Nat. Biogr., David Erskine Baker in Biogr. Dram., Alexander Chalmers in The Works of the English Poets. London 1810, Bd. VI, S. 341 ff.

Lebens- und Entwicklungsgang Davenants.

Sir William Davenant ist gutbürgerlicher Herkunft. Er wurde Ende Februar 1606 als der zweite Sohn des wohlhabenden Oxforder Wirtes zur Krone geboren. Der Vater, John Davenant, muß bei seinen Mitbürgern in hohem Ansehen gestanden haben; denn bei seinem 1621 erfolgten Tode hatte er die Würde eines *„Mayor of Oxford"* inne. Campbell[6]) macht es sogar wahrscheinlich, daß er ein Vetter des gleichnamigen Bischofs von Salisbury war. Anthony Wood[7]) weiß zu berichten, daß Shakespeare auf seinen Reisen zwischen Stratford und London häufig bei dem Vater des Dichters einzukehren pflegte, der ein Bewunderer des großen Dramatikers gewesen sei. Wir dürfen demnach annehmen, daß der junge William schon früh Shakespeare kennen lernte und den Grund zur Verehrung des Meisters empfing, die ihn zeitlebens beseelte. Die Ode *„In remembrance of Master William Shakespire"*[8]), die er schon als Zwölfjähriger geschrieben haben soll, legt davon beredtes Zeugnis ab. Indessen geht man mit Tupper[9]) wohl nicht in der Annahme fehl, daß die ausgeglichene und reife Gestalt, in der uns das Gedicht durch den Druck von 1638 bekannt ist, nicht die ursprüngliche Form sein kann. Die von Oldys[10]) überlieferte, über Pope auf den berühmten Schauspieler Betterton zurückgehende Geschichte, daß Davenant ein natürlicher Sohn Shakespeares sei, ist eine bisher unbewiesene Vermutung, die wenig Glauben gefunden hat.[11]) Es ist allerdings bemerkenswert, daß sich Davenant selbst durch solche Gerüchte stets geschmeichelt fühlte und nichts zu deren Widerlegung tat. Die erste Erziehung empfing er in seiner Heimatstadt Oxford, wo er die *Grammar School of all Saints* besuchte. 1621 bezog er das *Lincoln College,* das er nach dem Tode seines Vaters verließ, um Page der Herzogin von Richmond zu werden. Dann trat er in den Dienst des Dichters Sir Fulke Greville, Lord Brooke, wo er bis zu dessen Ermordung (1628) verblieb. In dieser Zeit entstanden die beiden ersten Jugenddramen Davenants, *„The Tragedy of Albovine, King of the Lombards"* (gedruckt 1629) und *„The Cruel Brother"* (gedruckt 1630), die beide in recht unregelmäßigen Blankversen geschrieben und im Stile der englischen Rachetragödie gehalten sind. Unter dem 22. Juli 1629 erscheint dann im Register des *Master of the Revels,* Sir Henry Herbert, ein

---

[6]) Campbell, Modern Language Notes, Bd. XVIII, S. 236 f.

[7]) Anthony Wood, Athenae Oxonienses, Bd. II, S. 411.

[8]) abgedruckt in der Folioausg. von Dav.'s Werken, London 1673. S. 218 f.

[9]) James W. Tupper in seiner Ausgabe von Dav.'s „Love and Honour" und Siege of Rhodes (Boston 1909). S. VII.

[10]) William Oldys, Memoirs. London 1862.

[11]) Vgl. dazu K. Elze, Sir William Davenant. Shakespeare-Jahrbuch. Bd. IV, S. 121 ff.

Stück mit dem Titel „*The Colonel*“[12]), das als solches nicht erhalten ist, aber in der später veränderten Gestalt als „*The Siege*“ in der Folioausgabe von 1673 veröffentlicht wurde. Dann führte sich Davenant mit der am 2. Oktober 1629 lizensierten[13]) Tragikomödie „*The Just Italian*“ bei Hofe ein, dessen Geschmacke er fortan zu gefallen suchte. Zuvor tritt indessen in der Produktion des Dichters eine mehr als dreijährige Pause ein, die durch eine schwere Erkrankung bedingt ist. Auf sie spielt er im Prolog der Komödie „*The Wits*“ an, die am 19. Januar 1633—4 lizensiert[14]) und dann aufgeführt wurde. Noch im selben Jahre wendet er sich mit „*The Temple of Love*“ dem traditionellen Maskenspiel zu, bei dessen Aufführung er sich der Mitwirkung des berühmten königlichen Hofbaumeisters Inigo Jones erfreute. Es folgen nun eine Reihe heroischer Dramen, die von einigen Maskenspielen unterbrochen sind: „*Love and Honour*“ (lizensiert am 24. Nov. 1634), „*News from Plymouth*“ (lizensiert am 1. Aug. 1635), „*The Platonic Lovers*“ (liz. am 16. Nov. 1635), „*The Unfortunate Lovers*“ (liz. am 16. April 1638), „*The Fair Favourite*“ (liz. am 17. November 1638), „*The* Distresses“ (liz. am 30. November 1639)[15]) und schließlich die bereits erwähnte Tragikomödie „*The Siege*“. Schon früh, wohl um die Mitte der dreißiger Jahre, muß Davenant eine Reise nach dem Festlande unternommen haben, die ihn zum ersten Male mit der französischen Bühne in Verbindung brachte. Das ergibt sich sowohl, wie wir sehen werden, aus der Entwicklung seiner Werke, als auch aus einer Stelle von Sir John Sucklings „*Session of the Poets*“ (1637), wo der Verfasser über die bei einer Rauferei stark verletzte Nase Davenants wie folgt spottet:

Will D'Avenant, asham'd of a foolish mischance
That he had got lately travelling in France,
Modestly hop'd the handsomeness of's Muse
Might any deformity about him excuse.
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Surely the company would have been content
If they would have found any precedent;
But in all their records, in verse or in prose,
There was not one laureate without a nose[16]).

An mißgünstigen, immer zu Hohn und Spott bereiten Neidern fehlte es Davenant, dessen Ruhm am Hofe stetig wuchs, natürlich nicht. Die größten Erfolge hatte er mit seinen Maskenspielen zu verzeichnen. Die Königin erkannte in ihm bald den geeig-

[12]) Vgl. The Dramatic Records of Sir Henry Herbert; ed by Joseph Quincy „The Siege of Rhodes“ (Boston 1909). S. VII.
[13]) vgl. ebd. S. 32.
[14]) vgl. ebd. S. 35.
[15]) vgl. The Dramatic Records of Sir H. Herbert, a.a.O., S. 36, 37, 38.
[16]) zitiert aus Elze a.a.O. S. 125.

neten Mann, der dem englischen Theater den Glanz geben konnte, den sie vom französischen Hofe her zu sehen gewohnt war. Am 13. Dezember 1638 wurde er auf ihre Fürsprache hin als Nachfolger Ben Jonsons zum *Poet Laureate* ernannt. Kurz darauf, am 26. März 1639 gewährte Karl I. ihm das Patent, ein neues Theater zu bauen. Es kam indessen nicht zur Ausführung dieses Vorhabens; denn Christopher Beeston starb plötzlich, und Davenant erhielt am 27. Juni 1639 dessen Amt als *„Governor of the King and Queen's company acting at the Cockpit in Drury Lane"* übertragen. Von nun an galt er nicht zu Unrecht als einer der eifrigsten Parteigänger des Königs und wurde in die politischen Wirren der Zeit hineingezogen. Das stetig an Macht gewinnende Parlament klagte ihn an, und es gelang Davenant nur unter großen Schwierigkeiten, sich dem durch die Flucht nach Frankreich zu entziehen (1641), wohin auch Henriette Marie bereits wieder zurückgekehrt war. Um sie herum sammelte sich eine große Zahl von königstreuen Adeligen. In diesem Kreise begegnen wir auch Namen von Klang, die uns bezeugen, daß das geistige Leben unter den Emigranten nicht versiegte. Von 1640 bis 1651 lebte Thomas Hobbes in Paris, wo dessen *Elementa Philosophica de Cive* (1642 u. 1647) erschienen. Auch Sir John Suckling suchte nach vielen fehlgeschlagenen militärischen Unternehmungen in Paris Zuflucht und starb hier 1642 wahrscheinlich durch Gift. Im Jahre 1646 finden wir Cowley und Crashaw bei der Königin, später auch Sir John Denham und den Dichteradmiral Sir John Mennes. Ebenso hielt sich Edmund Waller, der als Politiker und Verfasser der Sacharissalieder berühmt geworden und seit 1643 aus England verbannt war, zeitweilig in Paris auf. Davenant fand also stets unter seinen Landsleuten gleichgesinnte Leidensgenossen, die sich in der Fremde gegenseitig Halt und Stütze boten. Ihnen verdankte er es, daß er in der Unruhe der Zeit für die Dichtung und besonders für das Theater Frankreichs aufnahmefähig blieb, die sich ihm jetzt mehr als zuvor erschlossen. Unterdessen verwandte sich die unglückliche Königin zu meist vergeblichen Bittgängen, um ihrem Gatten zu helfen. Schließlich schickte sie Davenant mit einigen Geldmitteln nach England, wo er an der Belagerung von Gloucester (im September 1643) teilnahm und sich so auszeichnete, daß er von Karl I. zum Ritter geschlagen wurde. Das immer mehr sinkende Glück des Königs veranlaßte ihn jedoch bald, nach Frankreich zurückzukehren. Wieder finden wir ihn in der Umgebung von Henriette Marie. Mit dem Uebertritt zur katholischen Kirche beseitigt er dann die letzte Schranke, die ihn noch von seiner Königin trennte. Auch mit dem französischen Hofe blieb er weiterhin in engster Fühlung. Zeitweilig wohnte er sogar im Louvre, wo die beiden ersten Bücher seines Epos *„Gondibert"* vollendet wurden. Das dieser Dichtung vorangehende, umfangreiche Vorwort richtete er *„To his much honou-*

red Friend, Mr. Hobbs", der ihm in einem Briefe vom 10.Januar 1650 ebenso eingehend antwortete. Als nach der Hinrichtung Karls I. die königliche Sache ganz verloren schien, riet ihm Henriette Marie, nach Virginia auszuwandern. Das Schiff wurde bald nach seiner Abfahrt von den Parlamentariern gekapert, und Davenant mußte etwa zwei Jahre, stets von der Hinrichtung bedroht, im Gefängnis schmachten. Trotzdem fuhr er mit der Dichtung „*Gondibert*" fort, ohne sie zu vollenden. Wehmütigen Sinnes schrieb er sein „*Postscript to the Reader*", datiert „*Cowes-Castle in the Isle of Wight, October 22. 1650.*" Dann wurde er in den Londoner Tower gebracht. Erst im Oktober 1652 gestand man ihm, wohl auf das Drängen einflußreicher Freunde hin, gewisse Erleichterungen von der schweren Kerkerhaft zu[17]). Inzwischen war seine Frau Mary, von der außer ihrem Namen so gut wie nichts bekannt ist, gestorben und hatte ihm eine Tochter hinterlassen. Noch im Oktober 1652 vermählte er sich mit Dame Anne Cademan, der wohlhabenden Witwe des 1651 verstorbenen Arztes Sir Thomas Cademan, die ihm vier Söhne mitbrachte, von denen 3 aus ihrer ersten Ehe mit Thomas Cross stammten. Diese Heirat half ihm zunächst über die größten wirtschaftlichen Schwierigkeiten hinweg. Trotzdem blieb ihm noch, wie aus seinem Gesuch vom 22. März 1654 um Aufhebung der letzten Freiheitsbeschränkungen hervorgeht, eine drückende Schuldenlast. Auch eine zeitgenössische, auf Davenant gemünzte satirische Ballade, „*How Daphne pays his Debts,*" deren zugrunde liegende Ereignisse sich nach Hotson[18]) spätestens am 1. April 1656 zugetragen haben müssen, beweist, daß der Dichter damals von seinen Gläubigern arg bedrängt wurde. In diesem Gedicht, dessen Verfasser nicht bekannt ist, lauten die 6. bis 10. Strophe:

But city Dun disturb'd him then,
And cries, Discharge your debt sir,
But he reply'd with cap in hand,
I beg your patience yet sir.

My patience yet, quoth he again,
Why how long shall ye stay?
But unto this months end, quoth he,
But he meant untill dooms day.

From Country then another came,
And payment him beseeches,
But Daphne onely makes a leg,
And gives him some fair speeches.

[17]) Die biographischen Daten für die nun folgenden Jahre bis zur Restauration verdanken wir großenteils den Forschungen von Leslie Hotson, The Commonwealth and Restoration Stage. Harvard U. P. 1928, S. 137 f.

[18]) a.a.O., S. 141.

Quoth he, I now have made my book,
A fam'd Heroic Poem,
For which I'm promis'd so many pounds,
That I know not where to bestow'em.

But when this book it did come forth
As some have given a hinting,
The gains of his pitifull Poetry
Scarce paid for paper & printing[19]).

Diesen Nachstellungen der Gläubiger ist es wohl zuzuschreiben, wenn Davenant seine volle Freiheit erst im Sommer 1654 zurückerlangte. Schon im März des folgenden Jahres starb seine Frau, und von nun an scheint der Dichter Pläne um die Wiedererrichtung des Theaters ins Auge gefaßt zu haben. Am 15. Juni 1655 richtete er eine Eingabe an den Staatssekretär Thurloe, in der von einer *„certain proposition"* die Rede war[20]). Es ist eben derselbe Th., mit dem er auch später über die Zulassung seiner Singspiele verhandelte. Im August trat er eine neue Reise nach Frankreich an, von der er seine dritte Frau, Henriette-Maria du Tremblay, eine vornehme Witwe aus St. Germain Beaupré in Anjou, heimbrachte. Ihre Mitgift scheint den Grundstock für die theatralischen Unternehmungen der Folgezeit gelegt zu haben. Diese Lösung bot dem Dichter einen sehr glücklichen Ausweg aus den Schwierigkeiten, in die ihn das völlige Scheitern von Versuchen gebracht hatte, zur Finanzierung seiner Pläne eine Theatergesellschaft[21]) zu gründen. Es ist erstaunlich, mit welcher Zähigkeit Davenant für das Zustandekommen von Aufführungen tätig war. Man beabsichtigte sogar, mit den von den Teilhabern aufgebrachten Geldern ein neues Theater zu bauen. Freilich zerschlug sich dieser Traum, und *„The First Day's Entertainment at Rutland House"* mußte am 23. Mai 1656 in einem sehr kleinen und unzulänglichen Raume aufgeführt werden. Allein die Tatsache, daß Davenant Mittel und Wege fand, um das bestehende Theaterverbot zu durchbrechen, bedeutete einen verheißungsvollen Anfang. Noch im Herbst desselben Jahres — das vorangehende Vorwort an den Leser datiert vom 17. August 1656 — wurde mit *„The Siege of Rhodes"* die erste englische Oper in *Rutland House* gespielt. Am 3. September schickte er ein Exemplar des Stückes, *„hot from the Press, what we mean to represent"*, an den ihm befreundeten *Lord Commissioner of the Treasury,* Sir Bulstrode Whitelocke und lud ihn zu der Aufführung ein. Der Fürsprache dieses einflußreichen Mannes, der unter Karl I. zeitweise das Amt eines *„Master of the Revels*

[19]) teilweise abgedruckt ist die Ballade von H. E. Rollins in ‚Studies in Philology', 1921, S. 322, und L. Hotson a.a.O., S. 142—144.

[20]) vgl. Hotson, a.a.O., S. 138 u. 139.

[21]) Ein entsprechender Vertrag wurde am 1. Febr. 1655/56 unterzeichnet. Näheres vgl. darüber Hotson, a.a.O., S. 139.

for the Society of the Middle Temple" bekleidete und der 1633 die von den vier Juristenkollegs vor dem König und der Königin veranstaltete Aufführung von Shirleys Maske „*The Triumph of Peace*" geleitet hatte, ist es wohl zu danken, wenn Davenant für die nun folgenden Singspiele das geräumige Theater zu *Drury Lane* benutzen durfte. Einen förmlichen Antrag, solche öffentlichen Vorstellungen aus Gründen staatspolitischer Einsicht wieder zu gestatten, richtete er im Januar 1657 an Thurloe. Gegen Ende der puritanischen Herrschaft kam Davenant von neuem mit der Regierung in Konflikt. Als am 5. August 1659 der Aufstand der sogenannten „*New Royalists*" ausbrach, wurde er der Teilnahme verdächtigt und ins Gefängnis geworfen. Allerdings wurde er schon am 17. August, wahrscheinlich wieder auf das Betreiben von Whitelocke hin, entlassen. Mit der Begünstigung seiner Singspiele war es jedoch nunmehr vorbei. Darauf spielt folgende von Hotson[22]) angeführte Stelle aus Gaytons „*Art of Longevity*" an:

For Playes are down, unless the puppet-play,
Sir William's lost, both Oyle and Opera.

Es überrascht uns nicht, daß Davenant Anfang März 1660 den royalistischen General Monk bei seinem siegreichen Einzuge in London als Befreier begrüßte:

Auspicious Leader! None shall equal thee,
Who mak'st our Nation and our Language free[23]),

und daß er seinem Herzen in bitteren Anklagen gegen die Puritaner Luft machte. Nun war er jedoch gewiß, daß die Restauration Karls unmittelbar bevorstand. Am 17. März 1660 ließ er sich einen Paß nach Frankreich geben, um seinem König, auf den er so große Erwartungen setzte, entgegenzugehen. Er hieß den Heimkehrenden in einem längeren Gedicht willkommen, worin er ihn als den glorreichen Herrscher feierte, der Milde, Gerechtigkeit und wahre Religion nach England bringe. Karl enttäuschte die Hoffnungen des Dichters nicht. Die Theater durften sofort ihre Pforten öffnen, und am 21. August 1660 erhielt Davenant trotz des entschiedenen Einspruches von Sir Henry Herbert, des *Master of the Revels*, der seine eigenen Rechte für gefährdet hielt, das amtliche Patent zur Gründung einer Schauspielergesellschaft, nachdem Thomas Killigrew am 9. Juli 1660 dieselbe Lizenz und das Protektorat des Königs erhalten hatte. Zu der Truppe Davenants, deren sich der Herzog von York annahm, gehörten die berühmtesten Schauspieler jener Zeit, wie Betterton, Nokes und Kynaston. Sie spielte zunächst behelfsweise in *Salisbury Court*. Davenants Bestreben ging jedoch dahin, ein Theater zu schaffen, daß den neuen An-

[22]) a.a.O., S. 162.

[23]) „To his Exellency the Lord General Monck," abgedruckt in der Folioausg. von Dav.'s Werken. S. 255.

forderungen, vor allem der beweglichen Szenerie und den perspektivischen Bühnenbildern, gewachsen war. Schon im Frühjahr 1660 hatte er zu diesem Zwecke *Lisle's Tennis Court* an der Portugal Street in *Lincoln's Inn Fields* gemietet. Hotson[24]) hat, gestützt auf viele neue Dokumente aus dem *Public Record Office*, in sorgfältiger Kleinarbeit alle zugänglichen Fakta zusammengetragen, um ein genaues Bild von der Entstehung und Art dieses ersten modernen englischen Theaters zu gewinnen. Der erforderliche Umbau war innerhalb eines Jahres vollendet, und die Eröffnung konnte Ende Juni 1661 erfolgen. Davenant bewohnte mit seiner Familie einen Seitenflügel des Hauses und widmete sich ausschließlich den Aufführungen, die eine außerordentliche Anziehungskraft ausübten. Als beständige Gäste finden wir den König und die Hofgesellschaft unter den Zuschauern. Auf dem Spielplan waren neben den eigenen Stücken Davenants die Werke Shakespeares am meisten vertreten[25]). Mitten aus dieser Arbeit wurde der Dichter am 7. April 1668 durch den Tod gerissen. Die Bestattung erfolgte, wie Pepys berichtet, unter großem Aufwand in der Westminster Abtei. Seinen Grabstein ziert, ähnlich dem Ben Jonsons, die kurze Inschrift: *„O rare sir William Davenant."*

Da der älteste Sohn des Dichters aus letzter Ehe, der spätere Schriftsteller Dr. Charles Davenant[26]), beim Tode seines Vaters erst 12 Jahre alt war und dessen Erbe noch nicht antreten konnte, drohte ein schneller Verfall des mühsam aufgebauten Unternehmens. Lady Davenant verstand es jedoch, das Theaterwesen in ihrer Hand zusammenzuhalten und die Geschäfte zu verwalten. Die Erbansprüche der Stiefsöhne wußte sie, obwohl kein Testament vorlag, mit Geschick und List auszuschalten. Die künstlerische Leitung ging auf Betterton und Harris über. Dieser Zustand dauerte, wie Lady Davenant ausdrücklich selbst bekundete, *„until about June One thousand six hundred & seventy three, about which time she . . . . Assigned and Tranferred such Government thereof . . . . unto the said Charles Davenant"*[27]). Auch der dichterische Nachlaß Sir Williams befand sich bei seiner Gemahlin in den besten Händen. Sie ließ es sich sogar angelegen sein, die erste Gesamtausgabe, die bekannte Folio von 1673, selbst zu besorgen. An der Erhaltung und Verbreitung von Davenants Lebenswerk trägt sie daher den bedeutendsten Anteil.

Aus dem Lebensgange des Dichters geht mit unzweideutiger Klarheit seine enge Verwachsenheit mit dem englischen Hofe

---

24) a.a.O., S. 120—127.

25) vgl. dazu Frohberg a.a.O., S. 28 ff.

26) wurde 1656 geboren. Er erwarb sich nach juristischen Studien in Cambridge den Doktorgrad (nach Biogr. Dram.). Schon als Neunzehnjähriger verfaßte er eine Tragödie, „Circe", die nach Genest 1677 in D. G., am 14. Juli 1704 und 11. April 1719 in L.I.F. aufgeführt wurde. Der Stoff basiert auf Euripides' „Iphigenie in Tauris". Später ging er zur Abfassung politischer und wirtschaftlicher Traktate über. Auch im öffentlichen Leben spielte er eine bedeutende Rolle. Er starb 1714.

27) zitiert bei Hotson, a.a.O., S. 227.

hervor. Dort fand er die soziale Schicht, in der er lebte und für die er schaffte. Zu den breiten Teilen des Volkes hat die dramatische Kunst Davenants keine Beziehungen; sie trägt einen ausgesprochen höfischen Charakter. Im Kreise der Königin Henriette Marie, der feingeistigen Tochter Heinrichs IV. von Frankreich, knüpften sich die Bindungen zur französischen Kultur, die zuerst in *„Love and Honour"* den dramatischen Werken des Dichters ihr charakteristisches Gepräge geben. Das Ideengut der heroischen Dramen steht ganz unter dem Einfluß der preziösen Romane Frankreichs. Auf seinen häufigen Reisen zum Kontinent und während seines langen, unfreiwilligen Exils erweiterte und vertiefte Davenant seine Kenntnisse in der französischen Literatur und lernte das glanzvolle Theater Ludwigs XIV. aus eigener Anschauung kennen. Dort empfing er die Anregungen zu den umwälzenden Neuerungen, die er in der Darstellungstechnik auf der englischen Bühne einführte. Von 1656 an stand ihm als Gattin eine Französin zur Seite, die, nach allem, was von ihr bekannt ist, eine Frau mit vielseitiger Lebenserfahrung und nicht ohne literarische Interessen war. Es ist daher kein Zufall, wenn Davenant nach der Restauration zur Bearbeitung französischer Dichtungen übergeht. Erst damit, daß er Scarron und Molière dem englischen Publikum vorsetzt, beweist er jene Einstellung, in der die Fragen des Platonismus, der schöngeistigen Schwärmerei und des Preziösentums, die früher sein Verhältnis zur französischen Kultur charakterisierten, gar nicht mehr bestehen oder wenigstens völlig irrelevant werden. In allen seinen, vor Beginn des *Commonwealth* entstandenen Dramen, zumal dort, wo der Streit um jene Probleme brandet, hat er nur und allein in der Tradition des englischen Theaters festen Boden unter den Füßen. Am stärksten ist seine Abhängigkeit von Shakespeare ausgeprägt. Sie erstreckt sich sowohl auf die Charakterzeichnung als auch auf die Komposition des Stoffes. Wenn die diesbezüglichen Parallelen, die abgesehen von den Shakespearebearbeitungen in den beiden Jugenddramen *„Albovine"* und *„The Cruel Brother"* am zahlreichsten anzutreffen sind, auch nicht immer als Entlehnungen im engen Sinne angesprochen werden können, so sind sie doch Reminiszenzen, die beweisen, daß Davenant mit dem Gedankengut Shakespeares völlig vertraut war und große Teile seiner Dramen auswendig konnte. Wohl hat sich Davenant im Laufe seines dichterischen Schaffens zunehmend von diesem hohen Vorbild entfernt, ja sogar schließlich dessen dramatische Prinzipien abgelehnt, geblieben ist ihm doch zeitlebens die tief gegründete Ueberzeugung, irgendwie mit Shakespeare verbunden zu sein. Er verehrte ihn, nicht obwohl, sondern gerade weil er ihn veränderte und mit allen Mitteln dem neuen Geschmacke anzupassen suchte. Dort, wo sich Davenant zur Typisierung der Charaktere entschließt, folgt er dem Beispiele Ben Jonsons, an dessen *„Staple of News"* unmittelbar die sati-

rische Komödie *„News from Plymouth"* anknüpft. Die Freude an der Darstellung des Obszönen, die Davenant trotz aller moralischer Beteuerungen nicht überwinden kann, hat er mit dem englischen Renaissance- und Barockschrifttum gemein. Sein vielgestaltiges Haschen nach Wirkungen, sein letztliches Streben nach Endeffekten wie auch die unumschränkte Herrschaft des Eros über den Menschen erinnert besonders an John Ford, dessen Dramen in den zwanziger Jahren zu erscheinen begannen und auf Davenant zweifellos einen nachhaltigen Eindruck ausübten. Dieser spezifisch barocke Einfluß ist keineswegs von dem mit *Beaumont* und *Fletcher* sich bietenden Vorbild beiseite gedrängt worden, wie man nach den bisherigen Darstellungen[28]) vermuten muß. Ward[29]) glaubt Davenant sogar als *„limb of Fletcher"* bezeichnen zu können, eine Auffassung, die entschieden zu weit greift, so wenig auch ein Einfluß dieses Dichters geleugnet werden kann. In den beiden ersten Jugenddramen Davenants lassen sich keine Spuren nachweisen, die mit Sicherheit auf Beaumont und Fletcher hindeuten. Die von Morgenroth[30]) und Ehrle[31]) vorgebrachte Vermutung, daß die blutigen Szenen dieses Dichterpaares den jungen Davenant zur Abfassung des *„Albovine"* veranlaßt hätten, erscheint sehr gesucht und wenig glaubhaft. Das Vorkommen des Grauenvollen allein kann jene Abhängigkeit nicht begründen, denn diese Art der Darstellung findet sich allgemein in allen Rachetragödien, die seit Kyds Urhamlet und *„Spanish Tragedy"* die englische Bühne besetzten. Davenant stand hier ebenso sehr unter dem Eindruck der Dramen Tourneurs und Websters, wo das im *„Albovine"* so wichtige Rachemotiv ungleich stärker hervortritt. Der Einfluß Fletchers beginnt erst in der Komödie *„The Wits"*, die an *„Wit without Money"* anknüpft.

1. The Tragedy of Albovine, King of the Lombards.

Die Entstehung der ersten Tragödie Davenants geht nach Schelling[32]) in das Jahr 1626 zurück; damals stand der Dichter in den Diensten Sir Fulke Grevilles und hatte Muße zu literarischer Betätigung gefunden. Im Druck erschien das Stück 1629 mit dem Titel: *„The Tragedy of Albovine, King of the Lombards. By Wm. Davenant. London. Printed for R. M., and are to be sold in Saint Dunstanes Churchard 1629."* Von einer Aufführung ist nichts bekannt. Das Stück behandelt den

---

28) Vgl. z. B. Carl Ehrle, Studien zu Sir William Davenants Tragödien und Tragikomödien, S. 110/12.
29) A. W. Ward., Hist. of Engl. Dram. Lit., Bd. III., S. 169.
30) Hugo Morgenroth, Quellenstudien zu Davenants „Albovine", S. 4.
31) Ehrle, a.a.O. S. 8.
32) F. E. Schelling, Elisabethan Drama, Bd. II., S. 341.

Stoff der Rosamundesage, die von Paulus Diaconus[33]) überliefert wird und schon vor Davenant eine Reihe italienischer, französischer, deutscher und auch englischer Bearbeitungen gefunden hatte. Wie die oben zitierte Untersuchung von Morgenroth zeigt, gründet sich Davenant hauptsächlich auf Paulus Diaconus. Jedoch stimmt die folgendermaßen verlaufende Handlung in einigen wesentlichen Punkten nicht mit dem lateinischen Bericht überein.

Der Langobardenkönig Albovine hat die Gepiden unterworfen und sich den Schädel ihres erschlagenen Königs nach alter Sitte als Trinkbecher zurichten lassen. Er zieht nun siegreich in Verona ein, um dort ein Freudenfest zu feiern. Die Gefangenen geben indessen den Gedanken an eine Befreiung nicht auf. Vergebens drängen sie ihren Landsmann Paradine, den Albovine nach kurzer Zeit zum Vertrauten erhoben hat, seinen Einfluß zur Ermordung des Langobardenkönigs zu verwenden. Dieser hat eine Liebschaft zur Tochter des von ihm erschlagenen Gepidenkönigs, Rhodolinda, angebahnt, die den Werbungen nachgibt, weil sie dadurch Vorteile für ihr Volk zu erzielen hofft. So wird aus dem Siegesmahl zugleich die Hochzeitsfeier. Im Uebermut des Rausches zwingt Albovine dort die junge Königin, aus dem Schädel ihres eigenen Vaters zu trinken. Im Innersten über dieses Ansinnen empört, verläßt Rhodolinda die Tafel und sinnt auf Rache. Es gelingt ihr bald, den ränkesüchtigen und ehrgeizigen Hermegild für ihre Pläne zu gewinnen, während Paradine wieder zögert. Mit fanatischem Eifer sucht Hermegild nun den Zorn Rhodolindas noch zu schüren. Er verleitet den König zur ehelichen Untreue mit Paradines Gattin Valdaura. Nun ist Rhodolinda bereit, sogar ihre sittliche Ehre zu opfern, um sich an Albovine zu rächen. Sie gibt sich Paradine als seine Frau hin, und als dieser am Morgen den Irrtum bemerkt, stellt sie ihn vor die Wahl, entweder den König zu ermorden oder der Vergewaltigung angeklagt zu werden. Paradine entscheidet sich schweren Herzens für das erstere. Valdaura hat von den ehebrecherischen Beziehungen ihres Gatten gehört und sucht verzweifelt den Tod durch Paradines Hand. Zunächst gibt sie vor, ihn durch einen Trunk vergiftet zu haben; aber Paradine verzeiht ihr. Dann gesteht sie fälschlich, sich dem König aus eigenem Willen hingegeben zu haben und sinkt, vom Stahle Paradines tödlich getroffen, nieder. Im Angesichte des Königs schrickt er jedoch vor der Tat zurück, beichtet ihm und muß erfahren, daß hinter allem die schurkischen Anschläge Hermegilds stehen. Großmütig willigt Albovine nun ein, seine Ehre im Zweikampfe zu verteidigen und fällt. Als Rhodolinda die Leiche ihres Gatten teilnahmslos anstarrt, wird sie von Paradine erstochen. Schließlich ereilt auch Hermegild das Schicksal. Damit hat Paradine einem Wunsche des sterbenden Königs Genüge getan und übergibt sich selbst dem Herrscher von Verona.

[33]) Paulus Diaconus, De gestis Langobardorum, lib. I cap. 27, lib. II cap. 28-30.

Die Hauptänderungen, die Davenant gegenüber Paulus Diaconus vornimmt, hat bereits Campbell[34]) richtig erkannt: *The maid servant is not Paradine's mistress, but his wife; Rosamund and Hermegild do not die from the effects of poison but are slain by Paradine; Paradine does not kill the king by the queen's instigation; but at the king's command. The most important variations for our purpose, however, are to be found in Davenant's change of names and the introduction of characters not in the original story.* Zu diesen Aenderungen stellt Morgenroth noch zwei weitere Abweichungen im Drama Davenants fest:

1. „Paradine und Hermegild sind bei ihm Gepiden; darum wird ihre Tat psychologisch besser motiviert."[35])

2. „Der Frevel des Königs geschieht bei seinem und Paradines Vermählungsfest, nicht auf einem Gastmahl wie bei Paulus Diaconus."[36])

Die dadurch bedingten Neuformungen des Stoffes geben der Vermutung Raum, daß Davenant in der Dramatisierung noch weiteren Vorbildern gefolgt ist. Auf Grund zahlreicher Uebereinstimmungen und Zusammenhänge führt Morgenroth den Nachweis, daß er hauptsächlich der Tragödie *„Albovin ou La vengeance"* von Nicolaus Chrétien gefolgt ist, die 1608 in Rouen erschienen war. Davenant richtet sich jedoch keineswegs sklavisch nach dieser Vorlage. Er vermeidet es vielmehr völlig, Stellen wörtlich nachzuschreiben. In dieser Hinsicht ist die Abhängigkeit von Shakespeare viel stärker erkennbar. Williams[37]) führt überzeugend ähnliche Parallelen, besonders zu Othello, an. Hermegild ist nach ihm der Jago des Stückes. Auch aus dem *„Hamlet"*, aus *„Romeo and Juliet"* finden sich Entlehnungen. Die Gestalten Shakespeares sind Davenant offenbar ganz in Fleisch und Blut übergegangen. Sie spielen ihm unbewußt in sein dramatisches Schaffen hinein. So nimmt Grimold im vierten Akt ganz das Gebaren des lustigen Falstaff an, wie er in den *„Merry Wives of Windsor"* erscheint. Gar nicht selten kehren auch Situationen und Motive Shakespeares *mutatis mutandis* wieder. „Albovine gewinnt Rhodolinda, obgleich er ihren Vater erschlagen hat, auf ähnliche Weise zur Gattin wie bei Shakespeare Richard III. erfolgreich um Anna freit"[38]). Auch hier hält sich Davenant von einer genauen Nachahmung fern. Schon die Wirkung der Werbung ist anders gerichtet. Während Anna beständig die unverfrorenen Anträge des Mannes, der ihren Gatten und Schwiegervater er-

---

34) Killis Campbell, The Source of Davenants Albovine. The Journal of Germanic Philology, Bd. IV, S. 20.

35) zitiert aus Morgenroth, Quellenstudien usw. S. 13.

36) desgl. S. 12.

37) John David Ellis Williams, Sir William Davenant's Relation to Shakespeare. Straßburger Diss. 1905, S. 4 ff.

38) zitiert aus Eduard Eckhardt, Das englische Drama der Spätrenaissance. S. 166.

mordet hat, empört zurückweist, ja ihn sogar anspeit, verhält sich Rhodolinda den Liebesbeteuerungen Albovines gegenüber ungleich zugänglicher. Sie sucht sogar selbst diese Verbindung, um die Befreiung ihres Volkes zu erreichen und zögert daher nur zum Schein. Grimold bestätigt diesen Sachverhalt:

The captiv'd Rhodolinda (whose father
Albovine depriv'd of life and kingdom)
Hath with such amourous subtlety behav'd
Her gesture that Albovine is now her
Prisoner.

Wir haben uns danach die Abhängigkeit Davenants von Shakespeare nicht als eine planmäßige Entlehnung vorzustellen, sondern als ein mehr oder weniger unbewußtes Hineingleiten in die Kunst des großen Dramatikers, die ihm zum lebendigen Besitz geworden war.

Die Aufgabe, das Stück nach dramatischem Aufbau, örtlichem und geschichtlichem Kolorit, Sprache und Verskunst zu untersuchen, hat Ehrle[39]) unternommen. Die häufig unklare, planlose und verwickelte Handlung ist charakteristisch für das Erstlingswerk Davenants. Kaum lassen sich irgendwo Ansätze zu einer einheitlichen Gestaltung feststellen. Zeitlich überschreitet der Dichter nicht den Rahmen einiger Tage. Die noch engere Begrenzung der Franzosen liegt ihm fern, während die örtliche Einheit streng gewahrt ist. Der Schauplatz ist unverändert Verona. Diese Eigentümlichkeit Davenants, die Einheiten der Zeit und des Ortes zu beachten, die Handlung dagegen in bunter Mannigfaltigkeit verlaufen zu lassen, ist durchaus englisch. Auch Jonson hielt es so und fand damit die Anerkennung seiner Zeitgenossen. Beaumont lobt ihn in seinen Versen auf „Volpone"[40]):

. . . „I would have shown
To all the world the art which thou alone
Hast taught our tongue, the rules of time and place
And other rites delivered with the grace
Of comic style, which only is far more
Than any English stage hath known before".

Im Vergleich zu den Vorlagen fällt besonders die Aenderung der Personennamen auf. Aus Chrétiens Polycrite wird Valdaura, aus Barcée wird Thesina. Die Namen Gondibert, Paradine, Rhodolinda und auch Hermegild, der eigentlich ein weiblicher Vorname ist, erscheinen später im Epos *„Gondibert"* wieder. Es waren klangvolle germanische Namen, die Davenant offenbar besser

[39]) Carl Ehrle, Studien zu Sir William Davenants Tragödien und Tragikomödien. Münchener Diss. 1922.

[40]) Vgl. Zitat von Orie Latham Hatcher, John Fletcher. Chicago 1905, S. 84.

gefielen als die zum Teil verderbten Bezeichnungen des Paulus Diaconus, die in folgenden Schreibarten belegt sind[41]):

Godepert, Godipert, Gudibert, Gundebert;
Peredeo, Rosemunda und
Hilmichis, Helmechis, Helmegis, Elmechis.

Andere Gründe als der Geschmack des Dichters sind für diese Umbenennungen nicht ersichtlich und auch nicht erforderlich. Trotzdem hat man zum Teil recht unwahrscheinliche Erklärungen dafür vorgebracht. Morgenroth[42]) verkennt die germanische Natur des Namens Rhodolinda, setzt ihn in Beziehung zu dem griechischen ῥόδον = die Rose und meint, dem Dichter sei eine Verwechselung mit Alboins Mutter Rodelinda unterlaufen, deren Name nur bei Paulus Diaconus vorkäme. Seitdem Campbell[43]) die Vermutung vorgebracht hat, Davenant habe diese Aenderung *„with a view to rendering his source less evident"* vorgenommen, glaubt man fast allgemein, ihm die Angst, als Plagiator zu gelten, nachsagen zu müssen, eine Auffassung, die weder in der Gepflogenheit jener Zeit noch in den Werken Davenants eine Stütze findet. Morgenroth läßt in dieser Hinsicht eine eindeutige Stellungnahme fehlen. Dort, wo er die Version Belleforests als Vorlage ablehnt[44]), wendet er ein: „Es ist gar nicht ersichtlich, warum Davenant sich solche Mühe gegeben haben sollte, seine Unabhängigkeit von Belleforest erkennen zu lassen, wo er doch seine Abhängigkeit von Shakespeare unbemäntelt hervortreten läßt." Andererseits kommt er dort, wo er Chrétien als Quelle nachweist, zu einem dieser Feststellung grundsätzlich widersprechenden Schluß[45]): „Es läßt sich nicht leugnen, daß Davenant Chrétien benützt hat, wenn er es auch ängstlich vermieden hat, irgendwelche Abhängigkeit von ihm erkennen zu lassen." In Wirklichkeit lag dem Dichter dieses Bestreben völlig fern, einerlei, ob er Shakespeare, Molière, Scarron oder sonst wen überarbeitete.

Unter den vielen, für das Stück vorgebrachten Quellen hat man bislang die Möglichkeit eines Einflusses von Daniels *„The Complaint of Rosamond"* nicht erörtert, obwohl sie nahe lag, da das verbreitete Gedicht 1623 in einem Quartbande neu erschienen war[46]). Indessen scheinen keine Beziehungen vorzuliegen. Die mit ermüdender Breite auseinandergezogenen Klagen Rosamundes über das unerbittliche Schicksal konnten dem Dramatiker kein geeignetes Vorbild sein. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn die zielbewußte, rachesüchtige Rhodolinda mit dem weinerlichen Wesen Rosamonds keine Aehnlichkeit hat.

---

41) Vgl. Morgenroth a.a.O. S. 14.
42) Morgenroth, a.a.O. S. 14; vgl. dazu Ehrle, a.a.O. S. 10/11.
43) Killis Campbell, a.a.O. S. 23.
44) Morgenroth, a.a.O. S. 20.
45) desgl. S. 19.
46) Vgl. Dr. Samuel Johnson, The Works of the English Poets etc., vol. III. S. 449.

Im ganzen gesehen, setzt „*Albovine*“ in „Gehalt und Gestalt“ die überkommenen Traditionen des englischen Theaters fort. Mit der Verwendung einer französischen Vorlage hat Davenant weder etwas Neues aufgebracht, noch läßt sich daraus eine besondere Vorliebe für die französische Literatur herleiten. Der Dichter fühlte sich viel mehr mit der englischen Kultur verbunden, betonte seine Bodenständigkeit und haßte die Nachäffung fremden Volkstums mit der ganzen Kraft, deren sein jugendlicher Ueberzeugungseifer fähig war. Gleich in der Exposition finden wir ein sehr scharfes Urteil über den französisch orientierten Hof aus dem Munde des „rauhen, alten Hauptmannes“ Grimold. Dieser charakterisiert seinem Freunde Gondibert gegenüber den verschlagenen, heimtückischen Hermegild als den gefährlichen Höfling, der überall Ziele verfolgt, die das Licht scheuen:

He was her[47]) *father's counsellor; a man*
Created in the dark; he walks invisibly;
He dwells in labyrinths; he loves silence;
But when he talks, his language carries more
Promiscuous sense than ancient oracles.
So various in his shapes, that oft he is
Disguis'd from his own knowledge. An error
Much incident to human politics,
Who strive to know others more than themselves.

Gondibert: *Observe their complement.*

Grimold: *Pox o'these French jigs. Courtiers always dance.*
This is to Hermegild mere lechery (S. 21 u. 22)

Davenants Sympathien gehen mit diesen derben, ungeschlachten Kriegern. Er haßt wie sie das schleichende, kriecherische Wesen der geschniegelten Höflinge, das Buhlen um die Gunst des Königs. Im weiteren Verlaufe des Gespräches heißt es:

Grimold: *The king's head must now convert to rotten wood.*

Gondibert: *Why, Grimold?*

Grimold: *That court earwigs may live there and devour*
His brains. Dost not perceive how they begin
To creep into his ears? (S. 28)

Noch weniger besitzen die Damen, die ganz in dem höfischen Treiben aufgehen, die Gunst des Dichters. Grimold lobt Valdaura als eine rühmliche Ausnahme, „ . . . . *For she*

Is none o'th' French nursery that practise
The sublime frisk. None o'your jigging girls,
That perch paraquitoes on their fists;
And ride to the court like Venus' falconers.“ (S. 30).

So sehr Davenant auch immer den französischen Einfluß bei diesen Hofunsitten betont *(French jigs, French nursery)*, so kommt es ihm doch zunächst nicht darauf an, das Französische

[47]) i. e. Rhodolinda's.

an sich zu verspotten, sondern nur dessen sinnlose, törichte Nachahmung. Es finden sich jedoch Fälle, wo die Grenzen sich bedenklich verwischen und wo man im Zweifel ist, ob der Spott der Nachäffung oder dem Französischen an sich gilt; z. B.

Grimold: *I've heard you have transported from Paris*
The geometrical cringe, and the art
Of numbering the hairs upon your chins.
Volterri: *And of starching your beards.*
Gondibert: *Yes, and of perfuming your very shadows (S. 277).*

An anderen Stellen geht der Dichter indessen zur offenen, eindeutigen Polemik über. Er sieht in einseitiger Weise nur die Schwächen des französischen Nationalcharakters, der ihm überall zu sehr dem Tändelhaften zuneigt und ernsthaften Handelns nicht fähig zu sein scheint. Als Soldat schätzt er den Franzosen wenig. Thesina spricht verächtlich von

„. . . . a French skirmish where th' onset
Is hot and fiery, but the retreat cold and tame.“ (S. 46).

In echt jugendlichem Ueberschwange geht er sogar so weit, Frankreich als ein Land mit nur oberflächlicher und zersetzender Kultur hinzustellen, dem man den Rücken kehren solle. Volterri gibt darum den Rat:

If you will take physic for your soul's health,
Retire into that part of the kingdom
Which lies farthest from France.
Gondibert: *He counsels well; for the French air hath made*
Many of our genstry drunk.

Diese Aeußerungen beweisen eine freilich noch sehr ungeläuterte und voreingenommene antifranzösische Einstellung des jungen Dichters, die ihm mit der herrschenden politischen Meinung überkommen war.

Andererseits führt Davenant auch gegen die heimischen Mißstände eine scharfe satirische Sprache. „Die Verworfenheit und sittenlose Zügellosigkeit an Albovines Hof ist die von Jakobs Hof,“ sagt Ehrle[48]), „denn wir wissen, daß «*Mrs. Hutchinson denounced the orgies of Whitehall in words as fiery as those with which Elijah denounced the sensuality of Jezebel*»“ Unter Albovine versteht Davenant den verstorbenen Jakob I., dessen Moral nicht in günstigem Rufe stand. Seine unnatürliche Liebe zu schönen Höflingen war ein offenes Geheimnis. Auch Albovine ist dieser Leidenschaft zugetan. Hermegild berichtet:

. . . . He hath of late hung thus —
Upon my neck; until his amorous weight
Became my burden: and then lay slabbering o'er
My lips, like some rheumatic babe. This sport
My serious brain abhorr'd (S. 90).

---

48) Carl Ehrle, a.a.O. S. 64 u. 65 mit einem Zitat aus I. R. Green, A short History of the English People. London 1874, Kap. VIII.
49) Vgl. dazu Ehrle, S. 23 f u. S. 64 f.

Eine gleiche Parallele in der Fabel haben auch die sonstigen Fehler des Königs, seine Prahlerei und Ruhmredigkeit, seine Prunkliebe und Eitelkeit, seine Neigung zu Trunksucht und Völlerei, gefunden. Diese Art, die satirische Feder zu führen, hat Davenant offenbar von Jonson gelernt. Dort fand er die Kunst, eine mißliebige Person in offener oder versteckter Form zu schmähen, meisterhaft ausgeführt. Davenant bedient sich dabei derselben Taktik. Er drückt seine Verachtung weniger mit leicht spöttelndem Witze als mit derb-ernsthafter Satire aus.

2. The Cruel Brother.

In dem zweiten dramatischen Werke Davenants, der Tragödie *„The Cruel Brother"*[50]) richtet sich dieser jugendlich mutwillige Drang zur Polemik, der in seinem Wesen begründet liegt, gegen einen zeitgenössischen Dichter. Wie Jonson seine beiden Feinde Marston und Dekker in *Cynthia's Revels* als Hedon (=Wollüstling) und Anaides (= der Unverschämte), im *Poetaster* als die Dichterlinge Crispinus und Demetrius verspottete, so stellt Davenant in der Gestalt des *„satirical Courtier"* Castruchio den Hofpoeten George Wither an den Pranger. Bereits Fleay hat die Bedeutung und den Zweck dieser Rolle aus einer unzweideutigen Anspielung der zweiten Szene des zweiten Aktes auf Withers *„Abuses stript and whipt"* erkannt. Dort heißt es:

Dorido: *Prithee, sweet Castruchio! Leave thy barking.*
'Twill be treason shortly for any man
To carry ears within three miles of thy tongue.
Castruchio: *Why signior, what faction are you of?*
Dorido: *Not of your faction, sir, if none return*
Unto the prison for your libelling.
You remember your vices-strip'd and whip'd.
Your trim eclogues, the fulsome satire too,
Written to his Grace: wherein you flatter,
Whine, and damn your self to get a pardon,
For what seems there a resolute offence.
Satires are more useful now than ever.
Nor grieves it me to see the humour us'd.
But thus abus'd. To see a bard still reach
At holy Bayes. Passion o'me! I'll tell thee!
Thy rhymes include not so much brains as would
Suffice to fill a cherry-stone. (S. 141).

Die angeführten Fakta zerstreuen auch die leisesten Zweifel, daß Davenant mit dem Dichter, über den er ein schlechthin ver-

[50]) F. G. Fleay, A Biographical Chronicle of the English Drama. London 1891, Bd. I, S. 101.

Lizensiert am 12. Jan. 1626—27. Vgl. The Dramatic Records of Sir Henry Herbert; ed. by Joseph Quiney Adams. Yale U. P. 1917. S. 31.

nichtendes Urteil fällt, George Wither meint. Dessen Satirensammlung *„Abuses stript and whipt"*, die sich gegen allgemein menschliche Schwächen richtet, war 1613 erschienen[51]) und erregte ungeheures Aufsehen, sodaß bereits 1614, 1615 und 1617 Neudrucke erforderlich waren. Bei den Behörden fiel Wither dadurch in Ungnade, und er mußte für seine Kühnheit einige Monate im *Marshalsea prison* büßen. Von dort aus richtete er eine Appellation an Jakob I. mit dem Titel *„A Satyre: Dedicated to His Most Excellent Maiestie."* Es ist *„the fulsome satire"*, von der Davenant spricht. Nach seiner Befreiung trug er eine Reihe pastoraler Gedichte zu William Brownes *„Shepherd's Pipe"* (1614) bei. 1615 veröffentlichte er unter seinem eigenen Namen *„The Shepherd's Hunting, certaine eglogues, written during the time of the author's imprisonment in the Marshelsey"*. Darauf spielt Davenant mit den Worten *„trim eclogues"* an. Der satirische Zweck der Rolle Castrucchios ist damit eindeutig bestimmt.

Wie im *„Albovine"*, so sind auch, wie bereits Maidment und Logan[52]) feststellen, in *„The Cruel Brother"* die Franzosen Gegenstand der Verspottung. Mit nicht geringerer Schärfe tritt auch hier wieder der alte, letzten Endes auf den hundertjährigen Krieg zurückgehende Gegensatz zwischen Frankreich und England zutage. Der junge Dichter steht ganz unter dem Einfluß der damaligen Meinung, die in den Franzosen den Erbfeind sah, dem man nicht viel Gutes nachrühmen konnte. Foreste berichtet in der letzten Szene des zweiten Aktes, wie die Engländer sich einem Handelsvertrage zwischen Florenz und Frankreich widersetzt hätten. Der französische Gesandte habe darauf die Opposition des englischen Vertreters spöttisch eine allzu artige Tugend genannt. Foreste ist darüber nicht erstaunt:

> *'Tis known indeed the French do take a pride*
> *In the emphasis of sudden anger,*
> *As if alacrity in ill did make*
> *The fault look handsomely, and dulness as a*
> *Deformity to sin. (S. 147).*

In unverblümter Weise wirft Davenant dann den Franzosen übertriebenen, eitlen Nationalstolz vor:

Foreste. *Swell'd with uncharitable pride: such as*
Admits no stile of neighbour; as if grown
Above the use of friendship; they seem to call
Those mighty Islanders nearest their soil,
Poor borderers to their continent. Such,
Whose thin numbers have in bloody battle
Made their multitudes their impediments;
Worn their ensigns, instead of scarfs.

---

51) vgl. Sidney Lee im D. N. B. unter Wither.
52) Davenant-Ausg., Bd. I, S. 111; vgl. Ehrle, a.a.O., S. 100.

Als der Herzog dann entschuldigend einwirft:

The French have fiery nimble spirits,

entgegnet Foreste erregt:

Your Grace deals justly in your praise.
They have spirits: but they are useless made.
By forward and affectate violence.
He that spends his fury and his strength
I'th' first charge, must not hope to make's retreat
So nobly, as the modest combatant,
Whose onset slowly moves: as careful not
T'outride his skill. Their valour is t'attempt,
Not to perform. 'Tis a giddy nation;
And never serious but in trifles. (S. 147).

Mit derartig rücksichtsloser satirischer Schärfe steht Davenant den Elisabethanern, vor allem Jonson und seinen Gegnern Marston und Dekker, um nichts nach. Jedes höfische Feingefühl geht ihm darin ab. Dementsprechend ist der Stoff des Stückes breit und wuchtig und verrät sofort seine Renaissancenatur. Der Schauplatz ist ein italienischer Fürstenhof.

Dort ist der Graf Lucio in Liebe zu der Schwester des ihm untergebenen Foreste entbrannt und heiratet sie trotz des großen Standesunterschiedes. Als der Herzog von Sienna davon erfährt, ist er anfangs sehr ungehalten, verliebt sich dann aber selbst in die schöne Corsa und verführt sie mit Hilfe des intriganten Höflings Castruchio. Foreste glaubt nun, die seiner Schwester zugefügte Schande nicht länger ertragen zu können, öffnet ihr die Pulsadern und läßt sie zu Tode verbluten. Dann beschließt „der grausame Bruder", Rache an dem Herzog zu nehmen und weiß dazu auch seinen anfänglich sehr erbosten Schwager Lucio zu überreden. Beiden gelingt es, in das Gemach des Herzogs vorzudringen, obwohl sich dieser durch Unholde geschützt hat. Im Angesichte des Herzogs haben jedoch beide den Mut verloren, die Tat auszuführen und verzeihen ihm. Schließlich fällt der Herrscher den eigens gedungenen Mördern zum Opfer und mit ihm Foreste und Lucio. Der Sünder muß, wie Davenant sagt, mit dem Gerechten büßen.

Dieser sentenzhafte Ausklang des Stückes, das Bestreben, einen Grundgedanken zu verfolgen, wie es seit Marlowe bei vielen englischen Dichtern mehr oder weniger stark hervortritt, zeigt den stärker werdenden rationalen Einschlag an. Im übrigen ist das Stück, dessen direkte Quelle unbekannt ist, eine blutrünstige Rachetragödie im reinsten Stile Websters. Besonders verwandte Momente finden sich in der Tragödie *„The Duchess of Malfi"* (gedr. 1623), zu der eine von William Painter in *„Palace of Pleasure"* übersetzte Novelle von Bandello die Vorlage bildet.[53]) Auch dort zieht eine unstandesgemäße Ehe, die die Her-

[53]) vgl. Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas. Bd. V, S. 515.

zogin von Amalfi mit dem Haushofmeister Antonio eingeht, alle Verwicklungen nach sich. Auch dort stiftet der Bruder der Unglücklichen die Ermordung seiner Schwester an, weil er die Familienehre tief gekränkt fühlt. Trotzdem liegt keine bewußte Nachahmung des Stückes vor. Die Personen, wie der wollüstige Herzog von Sienna, der Intrigant Foreste, tragen vielmehr die unverkennbaren Züge Fletscherscher Gestalten.[54]) Der Name Castruchio ist offenbar aus *„The Double Marriage"* entlehnt, wo er einen anmaßenden und eingebildeten Höfling bezeichnet. Auch die Auffassung von der Unantastbarkeit des Königs, die in dem Satze gipfelt, *„The King can do no wrong"*, fand Davenant, worauf schon Ehrle[55]) hinweist, in vielen Dramen Fletchers verbreitet. Besonders hart wird die Untertanentreue in *„The Loyal Subject"* (1618) geprüft. Die hier zugrunde liegende Anschauung vom Gottesgnadentum des Königs geht auf Shakespeare, etwa in Richard II., zurück. Williams[56]) stellt außerdem auch direkte Beziehungen zu *„Othello"* und *„Hamlet"* fest. Davenant schöpft also zu allermeist seine Ideen aus der literarischen Vergangenheit Englands. An fremden Einflüssen hat Becker[57]) lediglich gewisse Beziehungen zu Cervantes *„Don Quijote"* nachgewiesen. Die Untersuchung nach französischen Elementen verläuft durchweg negativ, wenn man nicht die Wahrung der örtlichen und zeitlichen Einheit als solche ansprechen will. Darin konnte sich Davenant aber genügend auf englische Vorbilder berufen. Bereits Jonson rühmt sich ja im Prolog zu *„Volpone"*, die dramatischen Einheiten streng eingehalten zu haben. Im Vergleich zum *„Albovine"* bietet die dramatische Technik wenig Neues. Gewisse Fortschritte sind jedoch nicht zu leugnen. Vor allem hat die Handlung Nebensächlichkeiten abgestreift und an Klarheit und Prägnanz gewonnen. Die zahlreichen Uebereinstimmungen mit dem *„Albovine"*, die Ehrle eingehend darlegt, lassen diesem die Vermutung begründet erscheinen, „daß Davenant die Handlung unter Verwendung schon benützter Motive zusammengestellt hat."[58])

3. The Just Italian.

Bereits in dem nun folgenden Stücke, *„The Just Italian"* (gedruckt 4°, 1630), scheint Davenant zu einer anderen Einstellung zur dramatischen Kunst gekommen zu sein. Wenigstens enthält er sich jetzt jener satirischen Bemerkungen, wie sie in den beiden ersten Jugendwerken des Dichters besonders gegen das Französische und dessen Nachahmung gerichtet waren. Welche

---

54) vgl. Eckhardt, Das engl. Drama d. Spätrenaissance. S. 166.
55) a.a.O., S. 85 ff.
56) a.a.O., S. 13 u. 14.
57) Gustav Becker, Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur. Palaestra XIII, S. 56—59.
58) Ehrle, a.a.O., S. 75.

Gründe mag diese immerhin auffällige Erscheinung haben? Davenant hatte inzwischen erkannt, daß seine Kunst eines starken Resonanzbodens bedurfte, um zu einem vollen Erfolge zu gelangen. Es war ihm klar, daß dafür nur die höfische Gesellschaft in Frage kam. Dort bestand die vorteilhafteste Möglichkeit, ein begeistertes Publikum zu finden; dort konnte er auch damit rechnen, daß wohlwollende Gönner ihn vor wirtschaftlichen Nöten bewahrten.

Diese neue Einstellung erforderte mit Notwendigkeit eine Abkehr von den dramatischen Gepflogenheiten, die dem höfischen Kreise unlieb sein konnten. Wollte Davenant bei Hofe Gehör finden, so mußte vor allem seine Gehässigkeit gegen alles Französische verstummen, denn Adel und Hof waren frankophil. Sie standen unter dem Einfluß von Henriette Marie, die 1625 die Gemahlin Karls I. geworden war und sich schnell beliebt zu machen verstanden hatte. Auch hinsichtlich der Wahl und Ausgestaltung des Stoffes mußte sich Davenant dem Geschmacke des Hofes fügen. Die blutrünstige Rachetragödie fand keinen Beifall mehr. Man wollte weniger erschüttert als unterhalten sein. Dem hierauf fußenden Bedürfnis nach komischen Zusätzen kam die Tragikomödie *„The Just Italian"* sehr entgegen. Zum Stoff wählte Davenant die Vorführung prickelnder, ehelicher Zwistigkeiten, die Darstellung raffinierter Intrigen und toller Liebesabenteuer, bei denen der Zweikampf der Rivalen die Entscheidung brachte. Das war eine Welt, die den Höfling wie den Adeligen tagtäglich umgab. Darin mußte er sich auch im Theater wohlfühlen.

Altamont, wie der Name des gerechten Italieners lautet, hat sehr unter dem maßlosen Standesdünkel und der Verschwendungssucht seiner Frau Alteza, einer Nichte des Herzogs von Florenz, zu leiden. Er versucht, sie dadurch zur Einkehr zu zwingen, daß er seine hübsche Schwester Scoperta für seine Geliebte ausgibt. Alteza rächt sich, indem sie ihrem Gatten den Wüstling Sciolto als Geliebten vorstellt. Die hierauf basierenden Verwicklungen[59]) führen trotz eines unvermeidlichen Zweikampfes zwischen Altamont und Sciolto zu einem versöhnlichen Abschluß.

Bereits Eckhardt[60]) fällt auf, daß die Art, mit der Altamont seine Frau behandelt, stark an die Strenge erinnert, mit der Leon in Fletchers *„Rule a Wife and have a Wife"* (1624) sich Margarita gefügig macht. Darüber hinaus ist diese Abhängigkeit in der durchaus gleichartigen Behandlung dramatischer Motive erkennbar. Auch die stark hervortretende Betonung des erotischen Momentes kann dort einen Ursprung gehabt haben. Gerade Fletcher war damals in der Darstellung von Obszönitäten außerordentlich offen. Die Unmoral, wie sie sich etwa in *„The*

[59]) vgl. Genest, Engl. Stage; Bd. X, S. 78.

[60]) Euard Eckhardt, Das englische Drama der Spätrenaissance. Berlin 1929. S. 165. Abschn. 404.

Custom of the Country" (1619) breit machte, konnte kaum noch überboten werden. In dem Bestreben, den Höflingen zu gefallen, war Davenant allzu leicht geneigt, auf diesem Gebiete nicht geringere Zugeständnisse zu machen. Die Ansicht, daß darin französische Einflüsse wirksam sind, hat wenig für sich. Auch Ehrle scheint jenem Standpunkt zuzuneigen. Er führt einen Passus gegen Ende des zweiten Aktes an[61]), wo es heißt:

Alteza. *What would you read?*
Sciolto. *Any o'th' moderns. Rabelais i'th' praise*
Of Midwives. Aretine on copulation:
Or th' Odes of Theophile unto his whore

Auf Davenant selbst braucht sich diese „erotische Bibliographie" keineswegs zwangsläufig zu beziehen, da er sich nirgends mit dem Wüstling Sciolto identifiziert. Man kann daher aus dieser einen Stelle den Schluß, daß Davenant Gargantua und Pantagruel gelesen habe, nicht ziehen. Rabelais war damals in England noch ziemlich unbekannt. Erst 1653[62]) wurde er durch die vorzügliche Uebersetzung von Sir Thomas Urquhart[63]) allgemeiner zugänglich. An der Erotisierung der englischen Renaissance- und Barockliteratur ist er jedenfalls völlig unbeteiligt.

4. The Wits.

Mit „*The Just Italian*" hatte Davenant den Anschluß an den Hof gefunden. Wie aus dem Aufdruck der Quartausgabe von 1630 hervorgeht, wurde das Stück „*Lately presented in the priuate house at Blacke Friers, By his Maiesties Servants*". Die Krankheit, die den Dichter dann befiel, hinderte ihn in seinem Schaffen. Mit den Hofkreisen blieb er aber weiterhin so vertraut, daß er in seinem nächsten Stücke, „*The Wits*", sogar den alten, satirischen Ton wieder anzuschlagen wagte. Nach Tupper[64]) wurde diese Komödie im Januar 1634 bei Hofe aufgeführt; im Druck erschien sie erst 1636, 4°. Die Handlung spielt in London, also zum ersten Male auf englischem Boden. Davenant erreicht dadurch eine vor allem für die Satiren bedeutungsvolle Wirklichkeitsnähe. Er wendet sich hier gegen die Schöngeisterei in jeder Form. Den meisten Typen dieses Dramas ist im Grunde ihres Wesens der Hang zu einer unnatürlichen, übergeistigten Auffassung der Dinge eigen, welche die seltsamsten Ausprägungen findet.

Zunächst lernen wir den jüngeren Pallatine als Schöngeist kennen. Er lebt in London „*on his exhibition*" und vergeudet

61) Ehrle, Studien usw. S. 190.

62) Außer einer 1592 lizensierten Version „Gargantua his Prophecie" gehen Rabelaisübersetzungen voraus. Vgl. E. J. Carlyle im D. N. B. unter Urquhart.

63) betitelt The First Book (bzw. The Second Book) of the Works of Mr. Francis Rabelais, Doctor in Physick . . . now faithfully translated into English by S. T. U. C., London for Richard Baddeley, 1653 (2 vols. 8°).

64) James W. Tupper, Ausgabe von „Love and Honour" und „The Siege of Rhodes". Boston 1909. S. VIII.

seine Zeit mit der Liebschaft zu Lucy. Das, was seinem Leben einen vermeintlichen Inhalt gibt, ist sein Bekenntnis zu Treue und Ehre, das er nur allzu häufig im Munde führt. Gleich bei der Begrüßung Meagers, eines eben aus Holland zurückgekehrten Soldaten, prahlt er:

Give me thy hand:
'Tis a true one, and will no more forsake
A bond, or bill, than a good sword.

In demselben Sinne urteilt Young Pallatine über die Gründe, die Pert in den Kampf geführt haben:

Nothing but honour could seduce thee, Pert!
Honour! which is the hope of the youthful,
And the old soldier's wealth, a jealousy
To the noble, and myst'ry to the wise.

Pert erwidert darauf voll Ueberzeugung:

Not a brass thimble to me; but honour!

Ohne es zu merken, tun diese Nachbeter französischen Kavaliertums den kleinen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen. Sie brüsten sich in dem Bewußtsein, die echte höfische Bildung und den wahren, ritterlichen Geist zu besitzen, während doch alles nur grobe Nachahmung und Maske ist. In feiner und meisterhafter Weise versteht Davenant hier, die Karikaturen zu zeichnen. Elder Pallatine beneidet seinen Bruder um sein mondänes und vornehmes Leben. Er läßt darum Landsitz und Wohlstand im Stich und zieht mit seinem Freunde, *„Sir Morglay Twack, a humorous rich old knight"*, in die Stadt. Hier sucht er sich ebenfalls schöngeistigen Kreisen anzuschließen. Um seinem jüngeren Bruder in der Liebe nicht nachzustehen, wirbt er um die schöne und geistvolle Lady Ample, die eben im Begriff steht, sich von der lästigen Vormundschaft Sir Tyrant Thrifts zu befreien. Mit viel Witz und Humor schildert Davenant nun, wie Elder Pallatine überall zum besten gehalten wird. Man sieht in ihm doch nur den dummen Dörfler und nicht den *„Wit"*, wie er so gern gesehen hätte. Lucy und Lady Ample enttäuschen ihn mit ihrem übermütigen Spott über die *„poor country madams"*, die ihren Gatten noch gehorsam sind und *„knit socks for their cloven feet"*. Da findet Elder Pallatine im Zorn den Mut zu Worten, welche die *„Wits"* treffend charakterisieren:

All these indeed are heavy truths; but what
Do you, th' exemplar madams of the town?
Play away your youth, as our hasty gamesters
Their light gold, not with desire to lose it,
But in a fond mistake that it will fit
No other use (S. 147).

Er erkennt auch die starken Bindungen der *„Wits"* mit den Franzosen:

If rich, you come to court, there learn to be
At charge to teach your paraquetoes French;
And then allow them their interpreters,
Lest the sage fowl should lose their wisdom on
Such pages of the presence, and the guard,
As have not past the seas.

Elder Pallatine muß es sich schließlich noch gefallen lassen, vor dem bösen Vormund seiner Geliebten in eine Kiste zu kriechen, ja sogar als Schwindler und Kuppler verhaftet zu werden. Der Zweck des Stückes war, wie der Schluß in der etwas erweiterten Fassung der Folioausgabe von 1673 sagt,

To shew that their design but seldom hits,
Who aim to live in splendour by their wits.

Lady Ample, der bedeutendste Schöngeist der Komödie, ist keineswegs von absichtsloser, naiver Geistreichigkeit. Sie ist die durchtriebene, listige Kurtisane, die sich die Männer Stück für Stück zu eigen und schließlich ganz von sich abhängig macht. Auch den Elder Pallatine behandelt sie anmaßend, frech und mit dem Gefühl unbedingter Ueberlegenheit:

But, sir, if I should marry you, it is
In confidence, I have the better wit,
And can subdue you still to quietness,
Meek sufferings, and patient awe. (S. 220).

Mit ihrem Charakter und besonders mit ihren Schwächen charakterisiert sie sich als französische Höflingsdame. Auch der Abstammung nach behauptet sie, Französin zu sein:

And, know, my glory is dispatch. My ancestors
Were of the fiery French, and taught me love
Hot eagerness and haste. (S. 219).

Ihrer Blutsverwandtschaft getreu, hält sie sich einen französischen Beichtvater, *„a rev'rend monsieur"* (S. 174). Man geht nicht fehl, hier eine Parallele zu Henriette Marie zu ziehen, die ja auch im Mittelpunkte des schöngeistigen Strebens stand, und die die Beziehungen zu ihrer alten Heimat in ähnlicher Weise pflegte und betonte. Es ist bemerkenswert, daß sich Davenant eine derartig deutliche Satire gegen die Königin erlauben durfte, ohne sich ihren unversöhnlichen Groll zuzuziehen. Zur Zeit der Elisabeth hätte er diese Kühnheit mit dem Tode bezahlt.

In den Kreisen der *„Wits"* gilt der französische Höfling mit seinen gezierten Allüren als Musterbeispiel ritterlichen Benehmens. Man hält auf höfische Umgangsformen. Als Pert der Lady Ample vorgestellt wird, begrüßt sie ihn:

Sir, you are a friend to Pallatine,
And that entitles you unto much worth.
Pert. *The title will be better'd, madam, when*
I am become a servant to your beauty.

Lucy spendet ihm dann noch das besondere Lob gegenüber Younger Pallatine (S. 168):

Why your confederate Pert is courtly too,
He will out-tongue a favourite of France!

Auch in der äußeren Lebenshaltung sucht man sich dem höfischen Frankreich anzugleichen. Man spricht rühmlichst von *„our French and Deal Wines"* (Bd. II. S. 199). Die vornehme Dame sucht es in Putz und Schminke ihrer französischen Kollegin gleich zu tun. Wer sich dieser Pflicht entzieht, gilt als rückständig. Darum ereifert sich Lucy über

. . . . Mother Spectacle, the curate's wife,
Who does inveigh 'gainst curling and dyed cheeks;
Heaves her devout impatient nose at oil
Of jessamine, and thinks powder of Paris more
Prophane than th'ashes of a Romish martyr.

Als Quelle des Stückes kommt Fletchers *„Wit without Money"* (1614) in Betracht, wo der Schöngeist bereits Gegenstand des Spottes ist. Von dorther ist auch das Motiv, daß ein Junker seinen Landsitz aufgibt, um in der Stadt seinen Neigungen zu frönen, entlehnt. Die Situationen, in die der ältere und jüngere Pallatine bei ihren Werbungen um die wohlhabende Erbin Lady Ample, beziehungsweise um Lucy kommen, ähneln überdies wiederholt denen der Fletcherschen Komödie, wo Valentine und sein jüngerer Bruder Francisco der reichen Witwe Hartwel bzw. ihrer Schwester Isabel den Hof machen. Die Beziehungen dieser beiden Stücke zueinander sind typisch für das Verhältnis Davenants zu Fletcher. Er verdankt ihm weitgehend den Ideengehalt und folgt ihm auch gelegentlich in der Verknüpfung dramatischer Momente. Zu wörtlichen Entlehnungen größeren Umfanges kommt es dagegen nicht. Auch in der Führung der Handlung ist Davenant größtenteils selbständig.

Die Sprache der Schöngeister ist weit mehr als bei Fletcher ihrem Charakter entsprechend von kunstvoller Ornamentik und stellenweise, wenn es der Inhalt erfordert, von satirischer Schärfe. Der Bilderreichtum, die häufige Verwendung des Adjektivs als schmückendes Beiwort und die vielen antikisierenden Ausdrücke erinnern lebhaft an die Preziösen. Charakteristisch ist, daß die Redeweise Lady Amples in besonderem Maße dieses Gepräge trägt. Dort findet der beladene und geschraubte Barockstil seine reinste Verkörperung. Sie befleißigt sich im Ausdruck nicht weniger als im Auftreten einer umständlichen Geziertheit, mit der sie lächerlich erscheint. An Lucy wendet sie sich mit der Frage:

Hast thou been struck by infamy, or com'st
A mourner from the funeral of love?

Mit solchem teils feinen, teils derberen Spott bekundet Davenant, daß er nicht zu jenen eitlen, farblosen Hofdichtern gehörte,

die sich in Lobhudeleien erschöpften. Er hat seine eigene Ueberzeugung und auch den Mut, gegebenenfalls gegen den Strom zu schwimmen.

Erst als die Bewegung der Preziösen, die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts das intellektuelle Frankreich beherrschte, ihre Wellen immer stärker an die britische Insel schlug und den Adel und die höfische Gesellschaft erfaßte, gelangte auch Davenant ihr gegenüber zu einer positiveren Einstellung, die ihn zu einer stärkeren Beachtung der französischen Literatur führte. Vor allem pflegte der Kreis um Henriette Marie diese Beziehungen. Hier begeisterte man sich für die Schäferpoesie mit all ihrer Liebesromantik und Weltferne. Hier verehrte man die *„Astrée"*, jenen verbreiteten, pastoralen Roman von Honoré D'Urfé, wie eine Bibel. Daneben berauschte man sich an den Idealen des Ritters, ob er nun in den Turnieren und im Zweikampfe Mut und Ehre bewies oder im Umgang mit schönen Frauen platonischer Liebe huldigte.

Aus dieser Sphäre wuchs das heroische Drama hervor, als einer der Hauptvertreter, aber nicht Begründer dessen, Davenant anzusehen ist. Er fand diese Gattung bereits bei Beaumont und Fletcher vorgebildet, deren Werken er, wie uns bereits deutlich wurde, mannigfache Anregungen verdankte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß sie ihm auch hier den Weg gewiesen haben. Von allen Dramatikern der englischen Renaissance kommen Beaumont u. Fletcher dem heroischen Drama nach Wahl und Stellung der Probleme am nächsten. Sie gehen ihm voran mit der Darstellung der Liebe in den verschiedensten, oft unmöglichen und paradoxen Verwicklungen. Im *„Woman-Hater"* (1606) sucht Oriana in unerhört aufdringlicher Weise Gondarino für sich zu gewinnen. In *„The Mad Lover"* (1618) verlangt Calis von ihrem lästigen Liebhaber Memnon, sich das Herz aus dem Leibe zu schneiden, um es ihr zu schenken. Die Ehre ist in nicht weniger überspannten Formen Gegenstand der Komödie *„The Nice Valour"* (1613). Auch die Schilderung des Menschen im Widerstreit zwischen zwei sittlichen Pflichten ist schon bei Beaumont und Fletcher ein bevorzugtes dramatisches Mittel. Die Lösung des Konfliktes ist zumeist recht wirkungsvoll. In *„The Maid's Tragedy"* (1609/10) heiratet Amintor auf den Wunsch des Königs hin Evadne und wird dadurch seiner Braut Aspatia untreu. In *„The Bloody Brother"* (ca. 1616) liebt der Herzog Rollo die Tochter des von ihm ermordeten Baldwin und verfällt so ihrer Rache. In *„The Lover's Progress"* (1623) verzichtet Lisander großmütig auf die Liebe zu Calista, der Gattin seines Freundes Cleander. Die dem heroischen Drama besonders eigene Färbung von Liebe und Ehre, die spezielle Vorliebe für die gerade aus diesen Idealen sich ergebenden Verwicklungen findet sich jedoch bei Beaumont und Fletcher nicht. Diese Eigenheiten haben ihren Ursprung im französischen Roman, der jenes Thema in tau-

senderlei Variationen breittrat. Durch Davenant findet es auch im englischen Drama Verbreitung und wird zum Charakteristikum des *heroic play*. Die enge Verbundenheit mit dem französischen Roman jener Zeit erschließt der englischen Bühne eine neue, mit dem Geiste des höfischen Rittertums erfüllte Welt, die sich indes in den ersten Ansätzen auch schon bei Beaumont und Fletcher findet. Schelling[65]) weist dabei besonders auf *„The Humorous Lieutenant"*, *„The Knight of Malta"* und *„The Loyal Subject"* hin, in denen sich der Kavaliergeist bereits bemerkbar mache. *„We breathe a new exotic atmosphere . . ., derived partly from the French prose romances of the day and partly from the Spanish ideals, we are presented to a world which is governed by a strange and overwrought sense of honour, by a conventional code of chivalric conduct . . ."*[65]) Die stärkeren Anregungen für das heroische Drama empfing Davenant jedoch aus seinen Beziehungen zu Henriette, die sich die größte Mühe gab, das französische Theater nach England zu verpflanzen. In das Jahr 1629 fällt das erste Auftreten französischer Schauspieler in London[66]). Die Königin ließ es sich sogar angelegen sein, mit ihren Hofdamen selbst Aufführungen zu veranstalten, die zumeist einen pastoralen Charakter trugen. Am 8. Januar 1632—1633 ließ sie beispielsweise Montagues *„Shepherd's Paradise"* spielen. Der Gedanke, die Konflikte der Liebe und Ehre von den beliebten Romanen auf die Bühne zu übertragen, konnte naturgemäß in diesem Kreise leicht entstehen und an Boden gewinnen. In Davenant hoffte Henriette den Dramatiker zu finden, der den von ihr beschrittenen Weg fortsetzen würde. Dieser machte sich jene Ideen jedoch nicht ohne weiteres zu eigen. Er hatte nach seiner ablehnenden und später indifferenten Stellung zur französischen Kultur, wie sie noch den *„Just Italian"* charakterisierte, Hemmungen zu überwinden, die keine plötzliche Begeisterung für den Plan aufkommen ließen. Auf die Dauer vermochte er sich jedoch nicht den Wünschen der Königin zu entziehen. Im Jahre 1634, also vier Jahre nach dem Erscheinen des *„Just Italian"*, bereitete er ihr mit dem Maskenspiel *„The Temple of Love"* eine begeisterte Ovation. Hier verherrlichte er sie als eine Göttin, die eine neue Religion der Liebe, *„a new religion of love"*, nach England gebracht habe, und schloß sich größtenteils ihren Idealen an.

5. Love and Honour.

Noch im selben Jahre fanden diese ihre Verkörperung in einem Drama, das ganz im Sinne Henriettes geschaffen war. Es wurde

---

[65]) F. E. Schelling, Elizabethan Playwrights. New York u. London 1925. S. 229.

[66]) vgl. dazu A. H. Upham, The French Influence in English Literature. New York 1911. S. 370.

nach Fleay[67]) am 24. Nov. 1634 unter dem Namen *„The Courage of love"* lizensiert und dann im Blackfriars-Theater aufgeführt. Später erhielt es den Titel *„The Nonpareilles, or The Matchless Maids"*, und der 1649 (4°) erfolgte Druck des Stückes trug die Aufschrift, die der ganzen Bewegung das Losungswort gab: *„Love and Honour"*. Zweifellos hat Davenant damit dem heroischen Drama zum Durchbruch verholfen. Bereits Child[68]) kennzeichnet diese bahnbrechende literarische Bedeutung des Stückes, indem er die Ansicht Holzhausens[69]), daß „der eigentliche Begründer des heroischen Dramas in England Lord Orrery gewesen sei", widerlegt. Er weist nach, daß besonders in *„Love and Honour"* und auch in *„The Unfortunate Lovers"* im Anschluß an das frühere romantische Drama — er nennt Davenant *„the link between Fletcher and Dryden"* — die Grundelemente des heroischen Dramentyps gelegt sind. In der höfischen Welt finden die neuen Themen begeisterten Widerhall. Unablässlich tauchen neue Konfliktstoffe zwischen Liebe und Ehre auf und werden der dramatischen Behandlung für würdig befunden. In stetig veränderter Prägung beherrschen beide Ideale jahrzehntelang das englische Theater. Die Liebe erscheint bald als eine hehre Göttin, bald trägt sie sinnliche und frivole Züge. In ungewöhnlicher Mannigfaltigkeit offenbart sie sich dem Menschen, erfüllt ihn mit unaussprechlicher Freude oder versetzt ihn in namenloses Leid. Hier veredelt sie, dort erniedrigt sie seinen Charakter. Stets ist sie bestrebt, den ganzen Menschen zu besitzen, ob er sich willenlos unter ihrer Macht beugt, sich gegen ihre Fesseln sträubt, oder sie gar verehrt. Wo immer ein anderes Ideal daneben auftritt, beginnt der Kampf um die Vorherrschaft. Im Grunde ihres Wesens ist diese Liebe selbstgefällig und unduldsam. Eine spezifische Ausprägung erhält sie bei der Frau. Für den Mann dagegen gilt die Ehre als höchste, mit der Liebe unzertrennliche Tugend. Sie gebietet ihm, für die Angebetete das Leben zu wagen und bestimmt sein Verhalten im Kampfe wie im täglichen Leben. Alvaro ruft in *„Love and Honour"* aus:

Danger! How noble lovers smile at such
A thought. 'Tis love that only fortifies
And gives us mighty vigour to attempt
On other's force, and suffer more than we
Inflict. Would all the soldiers, that I lead
In active war, were lovers too, though lean,
Feebled, and weakened with their ladies' frowns
How, when their valour's stirred, would they march strong,

[67]) F. G. Fleay, A Biographical Chronicle of the English Drama. Bd. I., S. 102.

[68]) C. G. Child, The Rise of the Heroic Play. Modern Language Notes, Bd. XIX, 1904, S. 166 ff.

[69]) P. Holzhausen, Dryden's heroisches Drama. Siehe Englische Studien, Bd. 13, S. 416 Anm.

Through hideous gulphs, through numerous herds
Of angry lions, and consuming fire? (S. 124)

Für die Frau ist, um mit Chase[70]) zu sprechen, Ehre gleichbedeutend mit Keuschheit. In der Ehrauffassung des Mannes sieht sie nur die Gefahr, die ihm dadurch droht. Sie bangt um ihre Liebe. In unserem Stücke kennzeichnet Evandra diese Einstellung. Sie fragt:

Honour? Is that the word that hath so long
Betray'd the emulous world, and fool'd the noblest race
Of men into a vex'd and angry death?
If 'twere a virtue 'twould strive t'inthrall,
And thus distress the innocent. (S. 104).

Davenant behandelt diese Probleme nicht mit leidenschaftlicher Begeisterung, sondern mit dem kritischen Denken, das den rationalistischen Menschen charakterisiert. Andererseits gerät er jedoch nirgends in eine puritanische Strömung. Er setzt sich ihr vielmehr durch eine derbe Komik entgegen, in der er nie das rechte Maß zu halten weiß. Die Späße sind oft grob und roh und wollen sich nicht recht in den höfischen Grundton einfügen. Ueberhaupt kann der Stoff des Stückes, wenn auch die Ideenwelt durchaus ritterlich-französisch ist, seine urwüchsige Renaissancenatur nicht verleugnen. Die Handlung spielt in Italien.

Zwischen den Herzögen von Savoyen und Mailand bestanden fortdauernd Feindseligkeiten. In einem dieser Kämpfe war der Bruder des ersteren in Gefangenschaft geraten und seitdem verschollen. In der sicheren Annahme, daß der Feind ihn getötet habe, schwur der Herzog von Savoyen blutige Rache. Da hatte sich in einem erneuten Kampfe das Glück auf die Seite des letzteren geneigt. Graf Prospero hatte Evandra, die Tochter des Herzogs von Mailand, nach heftigem Ringen, besonders gegen ihren tapferen Beschützer Leonell gefangen genommen. Damit setzt die Handlung ein. Vergebens fleht Evandra um Erleichterung ihres bitteren Loses. Graf Prospero läßt sie durch seinen Untergebenen Altesto nach Turin bringen, während er den schwer verwundeten Leonell der Obhut des Hauptmannes Vasco anvertraut. Als Prinz Alvaro von Savoyen die Verschleppung Evandras, die er heimlich liebt, erfährt, ist er aufs höchste empört und überhäuft Prospero mit Vorwürfen. Obwohl dieser unverzüglich Frivolo nachschickt, um sie zurückzuholen, gerät der Prinz in solche Wut, daß er sein Schwert zieht und der getreue Ratgeber Calladine einschreiten muß, um eine unbedachte Tat zu vermeiden. Als der Bote unverrichteter Dinge zurückkehrt, verspricht Prospero dem Prinzen, ihn in das Gefängnis zu führen. Dort fleht Prinz Alvaro um ihre Liebe und gelobt, alles für ihre Be-

[70]) Lewis Nathaniel Chase, The English Heroic Play. New York. 1903. **S. 124.**

freiung zu tun. Da unterbricht Calladine die Unterhaltung der Liebenden. Er bringt die Nachricht, daß der Herzog gesonnen sei, Prospero für die angebliche Flucht Evandras hart zu bestrafen. Prinz Alvaro tröstet den Bedrohten und eilt hinaus, um den Zorn seines Vaters zu beschwichtigen. Da gesteht Prospero dem alten Ratgeber, daß auch er Evandra liebe. Es ist sein qualvolles Geschick, wie Prinz Alvaro den Konflikt zwischen der Ehre, die ihm jede Beziehung zu einem Feinde verbietet, und der Liebe, die er für Evandra hegt, zu kämpfen. Der Herzog von Savoyen hat inzwischen nichts unversucht gelassen, um den Aufenthalt Evandras auszuforschen. Die Erfolglosigkeit seines Bemühens ärgert ihn umso mehr, als der Herzog von Mailand ihn mit Bittbriefen überhäuft und ihm ein hohes Lösegeld versprochen hat. Er weist daher Prinz Alvaro, der sich für sie einsetzt, schroff zurück. Die Pflicht, seinen toten Bruder zu rächen, sei ihm heilig. Im Zorn verdächtigt er seinen Sohn sogar:

> *. . . . I still*
> *Believe thou knowst her residence, and bring*
> *Her to my sight, ere yet the sun decline*
> *Or thou shalt die.*

Auch der getreue Calladine vermag den Herzog nicht von diesem Entschluß abzubringen. Prinz Alvaro hält trotz aller Widerwärtigkeiten treu zu Evandra. Auch die Liebe Leonells zu ihr ist durch seine Niederlage eher gesteigert als gemindert worden. Er ist fest entschlossen, durch Mut und Tapferkeit seine soldatische Ehre wiederzugewinnen, um Evandras würdig zu sein. Er bittet seine mitgefangene Schwester Melora, für ihn um Evandras Hand anzuhalten. Von dieser Absicht hört Prospero und fordert Leonell tiefgekränkt zum Zweikampfe heraus. Als dann die Eifersucht des Grafen durch die Werbung Prinz Alvaros noch höher geschraubt wird, sieht Evandra keinen anderen Ausweg, als diese beiden in einem Keller einzuschließen, um dann selbst den Tod zu suchen und die Versöhnung der Rivalen zu ermöglichen. Da erscheint auch schon Leonell wieder in der Meinung, Prospero wolle sich dem Zweikampfe feige entziehen. Evandra klärt ihn auf und überträgt ihm die Fürsorge für die beiden Gefangenen, bis sie den Tod gefunden und den Herzog besänftig habe. Melora will indessen dieses Opfer auf ihre Schultern nehmen. Sie verkleidet sich als Evandra und offenbart Calladine ihr Vorhaben. Der besonnene Ratgeber erkundigt sich besorgt nach Melora, um wenigstens sie zu retten. Bald ist er jedoch so von der Schönheit der vermeintlichen Evandra bestrickt, daß er Melora aufgeben will. Schließlich stellen sich beide Frauen dem Herzog, der nun, um jeden Irrtum zu vermeiden, beschließt, beide zu töten. Angesichts dieses Verhängnisses gelingt es Alvaro, Graf Prospero wieder mit Leonell zu versöhnen. Schon ist alles für die Hinrichtung der beiden Frauen bereit, da erscheinen als *deus ex machina* zwei Gesandte des Herzogs von Mailand. Um das Leben

der beiden Frauen zu retten, offenbart Leonell nun, daß sein Vater den Bruder des Herzogs von Savoyen gefangen genommen habe. Als er dafür mit dem Tode büßen soll,, gibt sich der eine Gesandte als Herzog von Mailand, der andere als der totgeglaubte Bruder des Herzogs Savoyens zu erkennen. Damit steht einer allgemeinen Versöhnung nichts mehr im Wege. Prinz Alvaro heiratet Melora und Leonell Evandra.

Charakteristisch ist der nach allen Fährnissen glücklich verlaufende Schluß der Handlung, eine Erscheinung, die indessen für das heroische Drama nicht ungewöhnlich ist. *„There were nearly as many heroic tragedies of prosperous conclusion as of the other sort"*, stellt Chase fest[71]). Auch sonst ist die Handlung keineswegs immer auf einen tragischen Grundton abgestimmt, sondern sehr reichlich mit derb-scherzhaften Episoden untermischt. Die Soldaten freuen sich über die *„maid prisoners"*, die sie aus dem Kampfe heimgebracht haben, und machen sich über sie lustig. Am wenigsten wird der Hauptmann Vasco beneidet, der nur eine alte, zahnlose Vettel erbeutet hat. Ueber Lelia, eine andere Gefangene, scherzt man, daß sie schlecht erzogen sei, weil sie Lieder wie *„She was of Paris properly etc."* singe. Zweifellos erlaubt sich Davenant hier einen kühnen, satirischen Seitenhieb auf Henriette Marie. Der Kontrast zwischen den minderwertigen Zusätzen und der zumeist kraftvoll gezeichneten Handlung tritt besonders schroff im dritten Akte zutage. Nach der wirkungsvollen Szene, wo der Herzog seinen für Evandra sich einsetzenden Sohn abweist, folgt eine geschmacklose Unterhaltung der Soldaten, die nur für den Beifall der Menge bestimmt ist. Der stolze Hauptmann Vasco läßt sich sogar herab, die alte Witwe zu küssen. Dieses Nebeneinander innerlich völlig wesensverschiedener Szenen ist eine Eigenheit Davenants, die sich auch noch in den späteren Stücken findet. Sie ist ihrem Ursprunge nach echt englisch. Bereits John Marston verband gern komische Episoden mit der ernsten Haupthandlung. In seinem Drama *„The Dutch Courtezan"* sind es die Gaunereien Cocledemoys, im *„Parasitaster"* ist es die übertriebene Eifersucht Don Zuccones, womit er die Lacher gewinnt. In Fletchers *„The Humorous Lieutenant"* hat die komische Gestalt der Nebenhandlung sogar dem ganzen Stücke seinen Namen gegeben. Davenant nimmt ebenso wenig wie diese Vorgänger Anstoß daran, den Inhalt mit derben Späßen und Obszönitäten zu würzen. Die Handlung tritt dabei stark in den Hintergrund. Von den dramatischen Einheiten beachtet Davenant wiederum nur die der Zeit und des Ortes, freilich auch nicht in dem strengen Sinne der Franzosen. In den ernsten und tragischen Teilen der Handlung macht sich sehr viel Shakespearesche Kunst geltend. Sie liefert vor allem für die Anwendung des Selbstgespräches, das in entscheidungsschweren Augenblicken ein Bild von dem

[71]) Chase, The English Heroic Play. S. 21.

Seelenzustand der auftretenden Person vermitteln soll, das Vorbild. In dem Endmonologe des dritten Aktes drückt Leonell die vertrauensvolle Hoffnung aus, die Liebe Evandras trotz seiner Niederlage im Zweikampfe zu erringen, und läßt dadurch die Echtheit seiner Neigung erkennen. Als ferner die Versöhnung Prosperos mit Leonell unmöglich scheint, beklagt Prinz Alvaro die Halsstarrigkeit des Menschen mit dem anschaulichen Vergleiche:

Fountains, that ever weep, have in their tears
Some benefit; etc.

und offenbart damit sein lauteres, sinniges Wesen. Auch in der gelegentlichen Einführung eines heiteren „*song*" folgt Davenant dem Beispiele Shakespeares. Von Marlowe scheint er in Einzelheiten abhängig gewesen zu sein. Maidment und Logan weisen auf folgende Parallele zum „*Jew of Malta*" hin[72]). Als Frivolo meldet, daß er Evandra nicht eingeholt hat, klagt Prospero:

Such language and such news better become
The fatal birds of night; so ravens croak
When they fly o'er the mansions of the sick
And bode their deaths.

Marlowe hat daselbe Bild in ähnlicher Weise veranschaulicht:

Thus like the sad presaging raven, that tolls
The sick man's passport in her hollow beak,
And in the shadow of the silent night
Doth strike contagion from her sable wings.

Auf Marlowe geht auch die Gepflogenheit Davenants zurück, den Blankvers gelegentlich am Ende einer bedeutungsvollen Szene und eines Aktes in ein Reimpaar ausklingen zu lassen. Wiederum bestätigt es sich, daß Davenant in der dramatischen Technik den Spuren der englischen Tradition folgt, während die Stoffwahl wesentlich von der Vorliebe für den französischen Roman bedingt ist.

6. News from Plymouth.

Das zeitlich nun folgende, 1635 lizensierte Stück, „*News from Plymouth*", das von Ward[73]) als „*a bustling comedy of manners*" bezeichnet wird, hat jenen fremdartigen Bestandteil zu einem wesentlichen Teile aufgegeben. Die preziöse Sprache, wie sie uns in „*Love and Honour*" entgegentritt, fehlt gänzlich. Sie würde auch nicht zu den gesellschaftlichen Schichten passen, die wir in Plymouth antreffen. Davenant schildert in buntem Wechsel das Leben und Treiben der englischen Hafenstadt, ohne daß es ihm gelingt, seine mannigfachen Eindrücke um eine einheitliche Handlung zu gruppieren. Es kommt ihm vielmehr darauf an, einzelne Typen zu charakterisieren. In diesem Streben erweist

[72]) Dav.'s Works, Bd. III., S. 110.
[73]) Engl. Dram. Lit. Bd. III., S. 173.

er sich als ein getreuer Schüler Ben Jonsons, dessen *„Humours"* er nachzubilden sucht. Von ihm übernimmt er auch die Gepflogenheit, den auftretenden Personen sinnvolle Namen zu geben, um schon dadurch ihren Beruf und ihre Eigenart erkennen zu lassen. Die Seeleute heißen Seawit, Topsail, Cable. Ein holländischer Kapitän nennt sich Bumble, ein jähzorniger Landjunker Sir Furious Inland, ein *„intelligencer"* Scarecrow (Vogelscheuche) und eine reiche Witwe Carrack[74]) (Galeere). Alle diese Namen sind Spitznamen, die ihre Träger durch ein treffendes Kennwort charakterisieren sollen. Jonson wandte dieses Verfahren schon in seinen früheren Dramen an. Auffallend stark erscheint es in *„The Silent Woman"* (1609). Dort finden wir *Morose, a Gentleman that loves no noise, Truewit, his friend, Sir Amorous La-Foole, a knight, Thomas Otter, a land-and seacaptain* usw. Als spezifisches Vorbild hat indessen wohl *„Bartholomew Fair"* gedient, wo elisabethanische Volksbräuche und Charaktere bereits ebenso Gegenstand anschaulicher und lebendiger Darstellung waren. Als Personennamen besonderer Artung treten Sir Solemn Trifle, Zeal, Prattle und Mrs. Joynture in *„News from Plymouth"* hervor. Hier handelt es sich nach dem Beispiele der alten Moralitäten um eine Personifikation abstrakter Begriffe, wofür Jonson aber auch das Vorbild liefern konnte. In *„The Staple of News"* haben die Namen Infantin Pecunia und ihre Damen Mortgage, Statute, Band, in der Einführung und in den Zwischenspielen desselben Stückes die Gestalten der *„Gossips"* Mirth, Tatle, Expectation und Censure die nämliche allegorische Bedeutung. In keinem Drama Davenants lehnt sich die Namengebung so eng an Jonson wie in *„News from Plymouth"*. Warwell ist analog gebildet nach Sharkwell in *„Bartholomew Fair"* und nach *Kno'well* in *„Every Man in his Humour"*. Smoothall ist das Gegenstück zu Trouble-all in *„Bartholomew Fair"*. Von dort ist auch der Name Nightingale übernommen. Ebensowenig ist die Idee des Stückes das Eigentum Davenants. Die Hauptperson, Sir Solemn Trifle, *„a foolish old knight"*, hat die Schrulle, eine Art von Nachrichtenbüro zu unterhalten. Er sammelt Neuigkeiten aus aller Welt und setzt sie in Umlauf, ohne sich viel um ihre Richtigkeit zu kümmern. Derselbe Grundgedanke, der ähnlich schon in Chaucers „Haus der Gerüchte" hervortritt, liegt Jonsons Komödie *„The Staple of News"* (lizensiert am 14. April 1626) zugrunde. Hier ist Cymbal der Leiter des Nachrichtenamtes, der *„Master of the Staple"*. Die Neuigkeiten, die er der sensationslüsternen Menge auftischt, sind ebenso grotesk wie die von Sir Solemn Trifle. Die folgende Gegenüberstellung zeigt, daß einige Berührungspunkte zwischen beiden Dramen vorliegen:

[74]) Die Bedeutung dieses Namens gibt Anlaß zu einem Wortspiel in einer Art, wie sie auch Jonson gern anwandte:

Carrack. O, my brave Cable! if thou wouldst but hold
Thy Carrack to an anchor, she would seek
No other port. (S. 128).

The Staple of News, III, 2, (Vgl. de Winter S. 59 und 60):
Cymbal: Read from Rome, there.
Tho. Barber: They write, the King of Spaine is chosen Pope.
Peni-boy-jun. How?
Tho. Barber: And Emperor too, the thirtieth of February.
Peni-boy-jun. Is the Emperor dead?
Cymbal: No, but he has resigned, . . .

News from Plymouth, IV, 2:
Trifle: . . . Rome is taken
By the ships of Amsterdam, and the Pope himself,
To save his life, turn'd Brownist . . .
Scarecrow: May I swear this? . . .
— — — and the Prince of Orange.
Stands to be Emperor.
Topsail: The Emperor lives!
Trifle: But is to die the tenth of October next,
And he has it in reversion.

So wenig auch gewisse Beziehungen wegzuleugnen sind, so kann doch von einer direkten Nachahmung, wie Herford und Simpson[75]) wollen, keine Rede sein. Die vermeintlichen Entlehnungen gehen über unbestimmte Reminiszenzen nicht hinaus. Davenant hat lediglich die Anregung zu seinem Stück von Jonson empfangen. In der Anlage und Zielsetzung der Dramen gehen beide verschiedene Wege. Auch der obige Ausschnitt deutet diese Diskrepanz an. Cymbal sucht den Einwand durch einen vernünftigen Grund zu widerlegen. Trifle greift zu einer lächerlichen Ausrede. Was in „*News from Plymouth*" als Narretei erscheint, ist in „*The Staple of News*" ernste Satire. Jonson wendet sich vor allem gegen den Mißbrauch des Geldes in seinen vielfachen Formen, gegen Habsucht und Verschwendung. Er geißelt sowohl die übertriebene Neugierde als auch diejenigen, welche skrupellos ihren Vorteil daraus ziehen. Fast jede der Gestalten ist in ihrer Art eine Karikatur, die sich zum Teil sehr deutlich gegen bestimmte Zeitgenossen richtet.[76]) Solche spezifischen Absichten liegen Davenant hier fern. Er beschränkt sich darauf, die Typen einer englischen Hafenstadt zu charakterisieren.

Seltsamerweise nimmt er jedoch keinen Anstoß daran, den französischen Kavaliergeist auf diese Kreise zu übertragen. Es mutet einen paradox an, wenn man vernimmt, daß die derben Schiffer nach ritterlicher Ehre streben und schöngeistiges Tun schätzen. Auch bei ihnen legt man Wert auf edle Herkunft, auf ein großes Vermögen und schlägt sich wacker im Zweikampfe. Seawit hebt diese Eigenschaften ausdrücklich bei der Charakterisierung von Sir Furious Inland hervor:

> *He's a gentleman*
> *Of fair descent, and ample means, but subject*
> *To their disease of quarrelling; his sword*
> *Hangs still too near his right hand, he loves fighting*
> *Above all pleasures . . .* (S. 129).

---

[75]) Ben Jonson, ed. by C. H. Herford and Percy Simpson. Oxford 1925 S. 178.

[76]) De Winter weist nach, daß unter Cymbal der Herausgeber der „Weekly News", Nathaniel Butter, unter Madrigal der Dichter George Wither zu verstehen ist. Yale Studies in English, Bd. XXVIII., S. XLVI ff.

Höfisches Benehmen dient allen zur Richtschnur. *„Thou must grant"*, macht Topsail gegenüber Cable geltend, *„I am better parted, more polite and vers'd in the rules of courtship."* (S. 126) Auch preziöse Schwärmereien fehlen nicht. Als Seawit von der Ankunft einer Dame berichtet, lobt er sie mit den Worten:

> *The very flower and pleasure of the Spring,*
> *And hath a wit so prosperous, one hour*
> *Of her converse would make a courtier of*
> *A carman.* (S. 113).

Der Stand des Soldaten gilt für ebenso ehrenhaft und angesehen wie der des Höflings. Lady Loveright, deren Name ein bezeichnender Ausdruck für die preziöse Sphäre ist, brüstet sich:

> *. . . . . My father was*
> *A soldier and for that my mother lov'd him.*
> *His title of an earl was no charm to her* (S. 132).

Andererseits fehlt es auch nicht an Beispielen, wo das Urwüchsige, Wuchtige und mehr Renaissancemäßige durchdringt. Die Trinkszene zu Anfang des dritten Aktes ist alles andere als preziös. Auch die derb gehaltene Liebesszene zwischen Cable und der Witwe Carrack (S. 172 ff.) verrät wenig höfisches Wesen. Hier wirkt Davenant natürlicher und überzeugender als dort, wo er bestrebt ist, den Stoff nach höfischer Etikette zurechtzustutzen. Der Versuch Davenants, den Kavaliergeist auf einen nicht höfischen Boden zu verpflanzen, war ein verfehltes Unterfangen.

7. The Platonic Lovers.

In dem nächsten, 1636 erstmalig gedruckten Stücke, *„The Platonic Lovers"* beseelt den Dichter eine ganz andere Einstellung zu seinem Stoffe als bisher. Während er in *„Love and Honour"* selbst hinter diesen Idealen stand, in *„News from Plymouth"* sich auf eine objektive Charakterisierung typischer Gestalten beschränkte, bei der sein eigenes Für oder Wider völlig irrelevant war, tritt er in den *„Platonic Lovers"* in Opposition zu dem behandelten Thema. Die platonischen Liebhaber sind ihm nicht Gegenstand der Verehrung, sondern der Verspottung. Diese ausgesprochen satirische Tendenz verleiht dem Stücke eine neue Färbung. Davenant hatte inzwischen die Schattenseiten der preziösen Bewegung erkannt. Wo er einen geläuterten Liebes- und Ehrbegriff erwartet hatte, war Unnatur und Ueberspreiztheit eingetreten. Dieser überspannten Verbildung seiner früheren Ideale, wie sie besonders am englischen Hofe Fuß faßte, galt nun sein Kampf. Das echte Kavaliertum war ihm indessen auch weiterhin sympathisch. Seine Opposition gegen die Auswüchse hatte nicht zu einer Auflösung aller Begriffe geführt. Auch in *„The Platonic Lovers"* sind Ehre und Liebe die beiden treibenden Motive. Theander und Phylomont, die Beherr-

scher je eines Teiles der Insel Sizilien, kehren als ruhmbedeckte Heerführer vom Kampfe zurück, bevor sie ihr Herz der Geliebten schenken. *„I went in search of virtuous fame"*, sagt Theander zu Eurithea, *„to make myself more fit in noble worth for the encounter of thy love."* Davenant ist weit davon entfernt, die Liebe an sich zu verspotten. Er wendet sich nur gegen jene übergeistigte Auffassung, die gerade im Kreise um Henriette Marie gepflegt wurde. Der Name *„platonic love"* war auch dort gebräuchlich. Er bezieht sich bekanntlich auf Platos „Gastmahl", wo Sokrates Ideen vertritt, die mit der preziösen Liebesauffassung eine gewisse Verwandtschaft haben. Davenant weiß, daß diese Beziehungen nur sehr äußerlich sind. Er läßt Buonateste sagen:

My Lord, I still beseech you not to wrong
My good old friend Plato with this Court calumny;
They father on him a fantastic love
He never knew . . . .

Fredeline. *But did Plato ever write of love?*
Buonateste. *Divinely, sir. But not such kind of love*
As ladies would have now: they mistake him.

Giradin[77]) bemerkt dazu:

„A voir l'analogie qui existe entre les sentiments du Bauquet de Platon et des poëtes ou des romanciers du seizième ou du dix-septième siècle, on serait tenté de penser que l'amour mystique et chevaleresque est né de l'étude et de l'imitation du Banquet: il n'en est rien. L'amour mystique et chevaleresque est né des idées chrétiennes et des idées guerrières du moyen âge. La religion et la chevalerie sont les deux causes principales de ce genre d'amour." Als literarische Quellen sind vor allem die Schäferromane zu nennen, wie sie in Frankreich im Anschluß an Honoré D'Urfés *„Astrée"* ihre charakteristische Ausprägung erhielten. Dort fand Henriette Marie die Grundlagen ihrer Welt- und Lebensauffassung. Dort treffen wir auch die preziöse Sprache in der sich die Liebenden unseres Dramas unterhalten. Im Ausdruck ihrer Gefühlsüberschwenglichkeit sucht Davenant die Franzosen noch zu übertreffen, um die Lächerlichkeit dieses Gebarens klar darzutun. Bezeichnend sind die begrüßenden Worte Euritheas:

Thou art Theander, and that name includes
The sweetness of the Spring and Summer's wealth.

Selbst in Einzelheiten imitiert Davenant den preziösen Sprachgebrauch. Für Tränen verwendet er beispielsweise die beschönigende Umschreibung *„liquid pearls"*. Mit all diesem übertriebenen Getue verfallen die platonischen Liebhaber dem Spotte des Publikums. Der Dichter geht jedoch nicht so weit, die

[77]) Saint-Marc Girardin, Cours de littérature dramatique etc. Paris (Charpentier) 1860. Bd. II, S. 378.

Königin selbst in die Polemik einzubeziehen, obwohl er in ihrem Kreise den Ausgangspunkt jener verbreiteten Unsitte erkannte. Auch hütet er sich, gegen das Franzosentum als solches zu ironisieren. Er bekämpft hier nur die sklavische Nachahmung desselben. Er kann es nicht leiden, daß es jetzt am englischen Hofe für fein und gebildet gilt, sich in französischer Sprache auszudrücken:

Gridonell. *Pray, gentlemen, how do they use to woo?*

Arnoldo. *Why, with fine language.*

Grid. *What's that, sir, French?*

Jaspero. *French is indeed the smoothest and most prosperous.*

Grid. *Alas! Ican speak none but a few words,*
We use in the war, as at our Court de guard
We cry, Que va la.

Arn. *That, sir, will serve*
When you shall meet your mistress in the dark.
Grid. And then after a battle, Randee vous.

Jasp. *This may be us'd, sir, when she's obstinate,*
And will not yield to love.
Grid. *This is all my fine language.*

Davenants Sympathien gehen mit den einfachen Soldaten, die ihr englisches Wesen unverfälscht bewahrt haben. Sie kennen von der französischen Sprache nur die alten, überkommenen Fachausdrücke und reden im übrigen, wie ihnen der Mund gewachsen ist. Nicht weniger abfällig denkt Davenant über die Nachäffung fremder Moden, wie er schon im *„Albovine"* mit derbem Spotte zu verstehen gab. Demgegenüber beschränkt er sich jetzt auf einen leichten, aber scharfen Seitenhieb. Als Gridonell am Schluß des Stückes seinem Vater Sciolto die schönste Illusion des glücklich überwundenen Rauschzustandes verraten will, erwähnt er nicht irgendwelche Schätze, sondern nur

. . . . taffity
Kirtles, French gowns, and fine Italian tires,
That hung, methought, by my bedside.

Inhaltlich liegt dem Dichter mehr an einer breiten, oft anstößigen Darlegung verschiedener Liebesauffassungen, als an einer straff aufgebauten Handlung. In den langen Meinungsstreitigkeiten macht sich das starke theoretische Interesse des Dichters an den behandelten Fragen geltend. Unter diesem Wust, tritt die eigentliche Handlung, die in Sizilien spielt, vollkommen zurück. Sie nimmt, auf eine kurze Formel gebracht, folgenden Verlauf.

Der schlaue Diener Fredeline hat den Entschluß gefaßt, seinem Herrn die platonische Liebe zu Eurithea zu verleiden. Er beschafft sich von dem Arzt und Philosophen Buonateste aus Messina ein Pulver, das in dem Herzog Theander schließlich die tollsten Wandlungen und Neigungen hervorruft. Damit

nicht zufrieden, sucht er noch weitere Intrigen anzuzetteln. Er dingt das Geschwisterpaar Castraganio und Amadine, vor Theanders Augen nächtlicherweile in halb bekleidetem Zustande aus Euritheas Schlafgemach zu fliehen. Theander macht seiner Geliebten nun die erbittertsten Vorwürfe, sodaß sie ohnmächtig zusammenbricht. Fredeline weiß sie geschickt zu trösten und alle Schuld auf Amadine und Castraganio zu schieben. Der Herzog ist von ihrer Schuld überzeugt und will sie schnöde verlassen. Da gelingt es Buonateste, dem schurkischen Fredeline durch falsche Vorspiegelungen ein Geständnis zu entlocken. Theander, der das ganze Gespräch in einem Versteck verfolgt hat, will sich wutentbrannt rächen, läßt sich jedoch beschwichtigen. Der Uebeltäter wird gefangen fortgeführt, und der Herzog findet den Weg zu Eurithea zurück. Von ihrer platonischen Liebe sind beide jedoch völlig geheilt.

Sein Freund Phylomont ist von starker Liebe zu Ariola durchdrungen, die seine stürmischen Werbungen aber nur kühl erwidert. Als Schwester Theanders kennt sie von Haus aus nur die platonische Liebe und macht ihr Jawort von der Zustimmung des Bruders abhängig. Phylomont ist unbedacht genug, diesem seine natürlichen Ansichten über Ehe und Liebe zu gestehen. Theander ist darüber so erschrocken, daß er sowohl Phylomont als auch Ariola ernste Vorhaltungen geben zu müssen meint. Danach lenkt sich auch die Liebe dieses Paares in platonische Bahnen. Durch die Intrigen Fredelines wird Phylomont jedoch bald wieder zu seiner früheren Auffassung bekehrt. Er bekennt dann selbst: *„I'm weary of this cold Platonic life"*.

In der Gestalt des Gridonell zeichnet Davenant einen besonders gearteten platonischen Liebhaber: den Mann, der nie zuvor eine Frau gesehen hat. Nach dem frühen Tode seiner Mutter hat der Vater Sciolto ihn in jungen Jahren Soldat werden lassen und seinen Vorgesetzten die seltsame Anweisung gegeben,

> *„That he should never learn to write nor read,*
> *Nor never see a woman"*.

Diese Erziehung hat ihn zu einem einseitigen, lebens- und weltfremden Menschen gemacht. Als er nach dreizehn Jahren zurückkehrt, benimmt er sich seinem Vater gegenüber sehr unehrerbietig und tölpelhaft. Die Dienerin Amadine bestaunt er wie von Sinnen und hält sie für ein himmlisches Wesen. Die unerhörte Unwissenheit Gridonells in sexueller Beziehung ist dem Dichter eine willkommene Gelegenheit zu derben Späßen[79]). Als Fredeline das Pulver gegen platonische Liebe empfängt, läßt sich auch Sciolto dieses Mittel für seinen Sohn geben. Davenant kann sich in der Schilderung der Wirkung nicht genug tun. Stürmisch ver-

---

[78]) vgl. Die Charakterisierung der beiden Liebespaare durch Fredeline in der Dav.-Ausg. von M. u. L., Bd. II, S. 17.

[79]) vgl. Dav.'s Works, Bd. II, S. 28.

langt Gridonell von Castraganio, seine Schwester Amadine zu holen. Als dieser ihn unwillig verläßt, wendet er sich an Jaspero, ihm seine Schwester zu überlassen. Doch die liegt noch in den Windeln. Auch bei Arnoldo hat er kein Glück, denn dessen Schwester ist bereits gestorben. Enttäuscht erklärt Gridonell, daß sein größter Wunsch sei, eine Dirne zu besitzen und daß er jedes beliebige Mädchen heiraten würde, wenn er nur schnell einen Pfarrer dabei entdecke.

Die ganze Ausgestaltung dieser Figur läßt keinen Zweifel, daß sie für den Geschmack des niederen Publikums geschaffen ist. Die seltsame Erziehung dieses Menschen bedeutet jedoch mehr als ein *„peevish humour"*, in dessen Darstellung ihm Jonson Vorbild sein konnte[80]). Sie stellt auch eine Karikatur und Verspottung der französischen ritterlichen Erziehung dar, die nach der Ansicht des Dichters die Tugenden des Höflings nicht fördere, sondern eher in das Gegenteil verkehre. Spöttisch bemerkt daher Fredeline über Gridonell:

He's rarely bred to make a favourite
In the French Court.

Aus dem Inhalt erhellt die außerordentliche Bedeutung des sexuellen Momentes, das anstelle einer wenig abwechslungsreichen Handlung Träger der dramatischen Wirksamkeit sein soll. Davenant wagt sogar, mit dem Motiv des Inzestes zu spielen[81]). Darin gingen ihm Beaumont und Fletcher voran, die besonders in *„A King and No King"* mit diesem verfänglichen Thema liebäugelten. Trotz aller besonderen Aufwendungen scheitert die Wirksamkeit des Stückes an der recht dürftigen Handlung. Daher kann man dem abfälligen Urteil von Ronald Bayne seine Berechtigung nicht versagen: *The Platonick Lovers is a budget of speeches and disputations on this unreal and undramatic theme; it is curious to the student of manners, but futile as literature.* So undramatisch aber auch der Stoff sein mochte, er behandelte doch eine damals wichtige Zeitfrage und verfolgte einen gesunden Zweck. Die Satire war gegenüber den Geschmacksverwirrungen, welche die platonischen Schwärmereien in den höfischen Kreisen angestiftet hatten, durchaus nützlich und angebracht.

8. The Unfortunate Lovers.

Man ist infolge der Aehnlichkeit der Titel unwillkürlich geneigt, eine entsprechende„ satirische Einstellung des Dichters auch bei *„The Unfortunate Lovers"*[83]), dem nächsten heroischen Drama,

---

[80]) besonders in „Every Man in His Humour" (1598) und „Every Man out of His Humour" (1599).

[81]) S. Dav.'s Works, Bd. II, S. 88.

[82]) Siehe C. H. E. L. Bd. VI, Kapitel IX., S. 240.

[83]) gedruckt 1643, 1649 und 1673.

vorauszusetzen, das am 16. April 1638 lizensiert und dann von der Truppe des Königs im Blackfriars-Theater aufgeführt wurde. Die Beziehungen zu den damaligen Gegenwartsverhältnissen treten hier jedoch gänzlich in den Hintergrund, und eine satirische Tendenz ist nicht erkennbar. Die Handlung steht für sich selbst und genügt sich selbst. Davenant verzichtet sogar auf eine besonders ausgebildete Nebenhandlung und schränkt auch die Episoden, mit denen er sonst dem vulgären Geschmacke entgegenkam, stark ein. Damit erzielt er zum ersten Male etwas wie einheitliche Handlung und nähert sich so dem Ideal der französischen Tragödie. Nach ihrem Muster vermeidet er auch Schlüpfrigkeiten, zu denen der Stoff an sich nicht weniger als in „*The Platonic* Lovers" Gelegenheit geboten hätte, und bemüht sich um einen von erhabenem Phatos getragenem Grundton. Mit diesen Charakteristika hebt sich „*The Unfortunate Lovers*" so schroff von den früheren Stücken ab, daß die Neuerungen nicht das Ergebnis einer gleichmäßig fortschreitenden Entwicklung sein können. Hier zeigt sich vielmehr klar und deutlich die außerordentliche Wirkung der ersten Kontinentalreise Davenants, die wir an anderer Stelle bereits in das Jahr 1637 legten, eine Datierung, die somit ihre Bestätigung findet. An wesentlichen Eigenschaften, die das klassische französische Trauerspiel vom heroischen Drama trennen, bestehen nunmehr nur noch der Reim und der zwangsläufig tragische Ausgang der Handlung fort. Bezüglich des letzten Merkmales ist indessen schon eine weitgehende Angleichung festzustellen. Altophil und Arthiopa, die unglücklichen Liebenden, finden schließlich beide den Tod, er im Zweikampfe, sie gebrochenen Herzens und vor Verzweiflung; aber Davenant läßt es nicht damit bewenden, sondern gibt dem Stücke im Anschluß an seine frühere Technik durch den Sieg Ascolis einen hoffnungsfrohen, freudigen Ausklang. In der Beachtung der zeitlichen und örtlichen Einheit folgt Davenant ebenso seiner bisherigen Gepflogenheit. Die Ereignisse sind auf einen möglichst kurzen Zeitraum zusammengedrängt, und der Schauplatz bleibt unverändert Verona. Auch sonst sind in Anlage und Inhalt des Stückes manche Eigenheiten aus den früheren heroischen Dramen übernommen. Vor allem steht im Mittelpunkt des Geschehens wieder die Liebe. Zu Anfang des Dramas kehrt ein Feldherr siegreich vom Kampfe zurück und wird in der Heimat in Liebesintrigen verwickelt. Ruhm, Ehre und Zweikampf spielen dabei wieder eine wesentliche Rolle. Auch die metrische Technik hat sich wenig geändert. Trotzdem bleibt jedoch die ruckhafte Wendung zur französischen Tragödie unverkennbar.

Es ist auffällig, daß Davenant ebenso plötzlich und unvermittelt eine offene Bezugnahme auf Französisches vermeidet. Er scheut offenbar jeden Anlaß, der an seine alte, mißfällige Polemik erinnern könnte. Nur einmal spielt er auf die Franzosen und zwar lobend auf ihre Fechtkunst an. Es ist dort, wo Herzog Altophil anerkennt, daß er seinen Gegner nicht unterschätzt:

. . . . your rapier-miracles
are chronicled by the hot-fencing French.

Wir sehen, wie stark die Rücksicht auf Henriette Marie das Schaffen des Dichters nunmehr bestimmt. Sein Verhältnis zu ihr gestaltet sich fortan immer freundschaftlicher. Am 13. Dezember 1638, also noch im selben Jahre, als *„The Unfortunate Lovers"* vollendet wurde, erhielt Davenant durch ihre Vermittlung die Würde des *Poeta laureatus*. Gleichzeitig wuchs er immer stärker in die höfische Gesellschaft hinein. Mehr als zuvor spiegelt sich ihr Geist im Drama wieder, dessen Handlung folgenden Verlauf nimmt:

Der einflußreiche Günstling Galeotto ersucht den Prinzen Ascoli, dem eben siegreich vom Kampfe heimkehrenden Herzog Altophil die Hand seiner Tochter Amaranta anzubieten. Dieser unterhält jedoch bereits Beziehungen zu Arthiopa, der schönen Tochter eines verstorbenen Generals. Um sie auszuschalten, scheut sich Galeotto nicht, ihren Ruf in verleumderischer Weise zu schädigen. Er bewirkt sogar, daß sie vor ein Gericht gestellt und zu einem öffentlichen, entehrenden Gange in weißem Büßergewande verurteilt wird, eine Strafe, wie sie nur für Dirnen mit liederlichem Lebenswandel üblich war. Auf diesem Wege trifft Altophil seine Geliebte an. Als er erfährt, daß Galeotto hinter dieser Verleumdung stecke, will er Arthiopa sofort zum Traualtar führen. Prinz Ascoli, der selbst von heimlicher Liebe zu ihr erfüllt ist, weiß jedoch diese Absicht zu verhindern. Altophil erreicht indessen, daß Galeotto verbannt wird. Nun sucht aber der Prinz selbst ihn zur Heirat mit Amaranta zu bewegen. Altophil erkennt jedoch im Prinzen Ascoli seinen Rivalen und weist dessen Gesandten, den Grafen Rangone schnöde zurück. Dieser läßt ihn jedoch kurzerhand binden und auch Arthiopa am Hofe gefangen setzen. Inzwischen haben der verbannte Galeotto und sein Begleiter Morello die Stadt an die Langobarden verraten. Ihr Führer Heildebrand nimmt die veronesischen Soldaten mit Prinz Ascoli gefangen. Galeotto hat unterdessen einen teuflischen Racheplan ausgesonnen. Er läßt den erstaunten Gefangenen die Ketten lösen und gibt Arthiopa dem Altophil zur Frau. Als Prinz Ascoli sich weigert, Amaranta zu heiraten, wird er erneut gebunden und abgeführt; aber auch die Freude Altophils währt nur kurz. Bald erscheint Morello und offenbart ihm, daß er seine Braut den Gelüsten Heildebrands preisgeben müsse. Als der Verzweifelte dann auf seinen Peiniger losschlägt, wird er von Soldaten gefesselt und harrt einer strengen Bestrafung. Die edelgesinnte Amaranta befreit jedoch die Unglücklichen und verbirgt sie. Dadurch zieht sie sich den unversöhnlichen Haß ihres eigenen Vaters zu, dem sie darüber ein Geständnis abgelegt hat. Heildebrand, der auch Neigung zu Amaranta gefaßt hat, hält ihn jedoch von Gewalttätigkeiten zurück. Inzwischen hat Morello das Versteck ausfindig gemacht und beeilt sich, Arthiopa

zu Heildebrand zu führen. Sie setzt sich jedoch so heftig zur Wehr, daß der Langobardenherrscher sie davonjagt. Amaranta hat unterdessen dem laut jammernden Altophil ein altes, ruhmbedecktes Schwert zugesteckt, mit dem er dem erbitterten Galeotto zuvorkommt, der sich gerade anschickt, ihn zu erschlagen. Im Zweikampf stirbt der schwarze Verräter mit Spott und Fluch auf den Lippen. Als sich Amaranta dann am Tode ihres Vaters mitschuldig sieht, stürzt sie sich verzweifelt in das Schwert. Von dem Gange der Ereignisse ermutigt und über die wiederholten Versuche Heildebrands, Arthiopa zu vergewaltigen, empört, entschließt sich Prinz Ascoli zur Gegenwehr. Sein Feldherr Rampino besorgt die Verstärkung der Truppen. Er selbst will zunächst Heildebrand durch eine List beseitigen. Rangone bringt dem Langobardenherzog einen Ring und die Botschaft Galeottos, seine Tochter Amaranta werde ihm nunmehr zu Willen sein. Heildebrand geht in die Falle. Altophil tritt ihm entgegen, erschlägt ihn, empfängt aber auch selbst eine tödliche Wunde. Arthiopa kann diesen Schicksalsschlag nicht überwinden. Unter dem Siegesjauchzen der veronesischen Truppen hauchen beide ihren letzten Atemzug. Dann zieht Prinz Ascoli mit seinem Gefolge ein. Von ihnen hört man, daß auch Morello gefallen ist. Verona ist wieder frei.

Der Stoff des Stückes, für den eine besondere Quelle nicht bekannt ist, kann seine Verwandtschaft mit der englischen Rachetragödie nicht verhehlen. Die wenig umfangreichen Scherzszenen, in denen Rampino von seinen Gläubigern arg bedrängt wird und stets Ausflüchte sucht, haben im englischen Renaissance-Theater mannigfache Vorbilder. Als dominierendes Thema tritt daneben jedoch auch das heroische Element stark hervor. Die Liebe zu Amaranta und Arthiopa bildet den Angelpunkt der Handlung. Die Charaktere sind von heroischem Wollen und zumeist von Idealen getragen, die uns auch in den französischen Romanen jener Zeit entgegenklingen. Die dramatische Wirksamkeit der *„Unfortunate Lovers"* steht auf erstaunlich hoher Stufe. *„It must be allowed"*, urteilt A. W. Ward[84]), *„that the heroic magnanimity of Amaranta contains the germ of a highly dramatic character"*. Der Aufbau des Stückes bietet sich in einer in den früheren Stücken kaum gekannten Gesetzmäßigkeit und Klarheit dar. Auch darin zeigt sich eine Frucht von Davenants ersterem Aufenthalt in Frankreich. Dort erregte damals der Cid (1636) Aufsehen, in dem Corneille unerhört große Spannungen[85]) mit einer planvoll begrenzten Handlung und klaren Beherrschung der Form vereinte. Undenkbar, daß sich Davenant dem Eindruck dieses dramatischen Werkes, das sich monumental von dem Wust der Renaissanceprodukte abhob, entziehen konnte! Ebenso wenig kann

---

[84]) A. W. Ward, Engl. Dram. Lit.; Bd. III, S. 172.

[85]) die ihren Höhepunkt in III, 4 mit den Ausrufen erreichen: Rodigue. O miracle d'amour! Chimène. O comble de misères!

es ein rein zufälliges Zusammentreffen gewesen sein, daß Descartes in seinem damals soeben erschienenen *„Discours de la Méthode"* dieselbe Klarheit verlangte, die auch Davenant zum aufbauenden Prinzip erhob. Sein erster Aufenthalt in Frankreich kann demnach keine oberflächliche Reise gewesen sein. Wenn er auch wahrscheinlich nur einen Auftrag der Königin ausgeführt hat, so muß er doch mit dem geistigen Leben des Landes in engere Berührung gekommen sein.

9. The Fair Favourite.

Bereits am 17. November 1638, also gerade sieben Monate nach den *„Unfortunate Lovers"*, wurde *„The Fair Favourite"* lizensiert. Es erscheint im Vergleich zu dem sonst üblichen Produktionstempo des Dichters kaum wahrscheinlich, daß das Stück innerhalb dieser kurzen Zeitspanne entstanden ist. Da die dramatische Technik außerdem, wie sich im Verlaufe unserer Betrachtungen zeigen wird, eine sehr starke Aehnlichkeit zu der früher geübten Art hat, so läßt sich die Vermutung nicht von der Hand weisen, daß Davenant dieses Drama ganz oder zum Teil bereits vor seiner ersten Reise nach Frankreich konzipiert hat. Maidment und Logan[86]) sind sogar geneigt, auch Aufführungen vor der Lizensierung des Stückes anzunehmen: „ . . *although there is no record of its having been acted, it is highly probable that it had been produced on the stage about that date, if not previously. The political events which immediately followed may account for its having been laid aside . . . .*"

Zunächst ist es auffällig, daß sich das satirische Element wieder Geltung verschafft, und zwar richtet es sich diesmal gegen den eingebildeten, adeligen Reisenden. Ob indessen auch der Haupthandlung des Stückes eine satirische Tendenz gegen die Hofhaltung Karls I. zukommt, muß mehr als fraglich erscheinen. Die Entstehung von *„The Fair Favourite"* fällt in eine Zeit, während der Karl ohne Parlament regierte (1629—1640) und die wenigstens bis zum Jahre 1637, wo es in Schottland zu gären begann, eine ruhige Entwicklung Englands gewährleistete. Allerdings neigte schon damals ein Teil der Höflinge zum Wohlleben und zur moralischen Verflachung. Ihnen mochte *„The Fair Favourite"* eine Warnung sein, die Dinge nicht zu weit zu treiben. Davenant führt uns an einen italienischen Hof, wo das Mätressenunwesen einen für das Staatswohl verderblichen Umfang angenommen hat. Auch der König verfällt einem haltlosen Lebenswandel. Diese dramatischen Verhältnisse den realen englischen jener Zeit gleichzusetzen, ist ein verfehltes Unterfangen. Die Geschichte kennt Karl I. nur als einen sittenstrengen, ehrenhaften Mann, der zeitlebens gläubig zur anglikanischen Kirche hielt, die

[86]) S. Dav.'s Works, Bd. IV., S. 203.

ihm 200 Jahre lang nach seinem Tode noch dadurch ihren Dank bekundete, daß sie ihn in die christliche Fürbitte einschloß.

Der Stoff des Stückes wurzelt wieder im englischen Drama der Spätrenaissance, von dem auch der Schauplatz entlehnt ist. Jedoch sind auch die platonischen Schwärmereien nicht spurlos am Inhalt vorübergegangen. Die Geliebte des Königs bewahrt sogar ihre Keuschheit. Auch er selbst begeht die Untreue nicht, um sinnliche Triebe zu befriedigen, sondern er wird durch entschuldbare triftige Gründe dazu verleitet. Er hatte die Königin einst nur auf Betreiben einflußreicher Politiker geheiratet, weil sie die Erbin der benachbarten Provinz Otranto war. Jedoch liebte er nicht sie, sondern die hübsche Eumena, die man ihm jahrelang unter dem Vorwande, sie sei gestorben, verborgen gehalten hatte. Als die Ratgeber ihm am Hochzeitstage mit hämischer Freude seine alte Geliebte wieder zuführten, weigerte er sich, die Königin als seine rechtmäßige Gemahlin anzuerkennen, und knüpfte wiederum Beziehungen zu Eumena an, die durch einen Krieg in Sizilien unterbrochen wurden, den er ruhmvoll beendete.

Zu Beginn des Stückes erwartet man seine Rückkehr. Auch die Königin, die sich aufrichtig um sein Geschick gehärmt hat, begrüßt ihn in Liebe und Verehrung. Er erwidert ihre Aufmerksamkeiten jedoch äußerst kühl und zurückhaltend und bittet sie sogar, ihre Besuche möglichst einzuschränken. Eumena empfängt er dagegen als die Geliebte seines Herzens. Ihr Bruder Oramont, ein Feldherr des Königs, ist weniger vom Kriegsglück begünstigt gewesen. Er kehrt als Gefangener der Feinde zurück, die ihn auf seine ehrenwörtliche Erklärung, nach einem Monat zurückzukehren oder eine hohe Summe Lösegeld zu zahlen, für diese Zeit beurlaubt haben. Voll sittlicher Entrüstung sieht er die ehebrecherischen Beziehungen zwischen dem König und seiner Schwester. Diese sucht er zunächst mit freundlichen Vorhaltungen, dann aber mit Zwang zur Lösung des Verhältnisses zu veranlassen. Als alles Bemühen vergebens erscheint, unternimmt es sein Freund Amadore, der als Sohn eines feindlichen Generals ihm inzwischen die Freiheit erwirkt hat, Eumena zu entführen. Dieser ist jedoch so von ihrem furchtlosen Verhalten und ihrer starken Persönlichkeit befangen, daß er nicht mehr den Mut aufbringt, seine mit gezücktem Schwerte ausgestoßenen Drohungen in die Tat umzusetzen. Damit entspinnt sich auch schon ein Faden gegenseitigen Verstehens zwischen den beiden. Als dann der König eintritt und Amadore reumütig in die Knie sinkt, setzt sich Eumena sogar für ihn ein. Das ist dem König ein klarer Beweis ihrer Untreue, und er sagt sich von ihr los. Oramont macht nun Amadore wegen der fehlgeschlagenen Entführung Eumenas bittere Vorwürfe. Er vermutet sogleich, dieser habe sich von ihrer Schönheit bezaubern lassen und fordert ihn zum Zweikampfe heraus, in dem Amadore zu Boden

geschlagen wird. Oramont glaubt, seinen Gegner getötet zu haben, und legt seiner Schwester ein Geständnis ab. Da wird er auch schon von der Garde des Königs gefangen genommen. Sowohl die Königin als auch Eumena bitten um das Leben Oramonts, ohne indes den Herrscher gnädig stimmen zu können. Da erscheint plötzlich der totgeglaubte Amadore, und nun kann ein versöhnlicher Abschluß erfolgen. Eumena heiratet Amadore und die Königin findet sich mit dem König in herzlicher Liebe.

Die so verlaufende Handlung wird von den Szenen unterbrochen, die das Leben und Treiben der Höflinge verspotten sollen. Davenant läßt sie auftreten „*picking their teeth, and striking off crumbs from their skirts.*" Mit diesem übertriebenen Gebaren wollen sie ihre Weltgewandtheit hervorheben. Schon unter Elisabeth war der Zahnstocher das Zeichen des weitgereisten Höflings, der ihn aus Venedig mitgebracht hatte, während der heimische Engländer an den Zähnen sog. Wir begegnen dem in Shakespeares *King John*,[87]) *Much Ado*[88]) und *All's well*.[89]) Sicherlich hat Davenant hier den auf seine großen Reisen stolzen Kavalier am Hofe Karls I. treffen wollen. Immer wieder ergreift er die Gelegenheit, ihm etwas am Zeuge zu flicken. Gleich in der ersten Szene scherzt Aleran über Thorello, der sich lange am französischen Hofe aufgehalten hat:

. . . . Ambassadors
Of Spain compar'd to thee, are mere French posts;
Dispatch'd with love letters from the army to
The Court.

Saladine stellt darauf fest:

. . . . Ere he hath travel'd,
Alas! what is he, rude and unqualifi'd?
But having once seen countries, gone from town
To town, he strait accepts your pippin,
Kissing his hairy hand, most Monsieur like.

Und dann:

. . . . he rides
And manages your English mastiff, sir,
As he had lain in Pension for't at Paris.

---

87) King John I, 1, 189—193. Bastard. Now your traveller
He and his toothpick at my worship's mess,
And when my knightly stomach is sufficed,
Why then I suck my teeth and catechize
My picked man of countries.

88) Much Ado about Nothing II., 1, 274.
Benedick... I will fetch you a toothpicker now from the furthest inch of Asia.

89) All's well that ends well I., 1, 161—164.
Parolles. Virginity, like an old courtier, wears her cap out of fashion; richly suited, but unsuitable: just like the brooch and the toothpick, which wear not now.

Schließlich wendet er sich noch mit folgendem an den Weitgereisten:

. . . the treasure of thy court collections
In France will be no less valued than his
Victories on the coast of Sicily.

Es ist bemerkenswert, daß sich der Spott Davenants hier wiederum nicht gegen das Franzosentum als solches, sondern nur gegen dessen ungeschickte und geschmacklose Nachahmung richtet. Die Feinheit des französischen Kavaliertums wird von den eitlen und eingebildeten Höflingen, die ihre Zeit mit Nichtigkeiten verbringen, nicht verstanden. Treffend weiß der weitgereiste Thorello sie zu charakterisieren:

Their everlasting business is, slowly
To move behind, when the king walks, and
When he dines, to stand in a selected crowd, as
They would stare him out of count'nance

Nicht besser kommen die intriganten Hofdamen weg, die ihre einzige Aufgabe in der peinlichen Beachtung der Etikette sehen.[90]) Davenant erkennt in allem wohl den französischen Einfluß, sein Spott erstreckt sich aber auch hier nur auf die Nachahmung, nicht auf die höfische Kultur Frankreichs als solche. Ebenso wenig bedeutet seine Kritik eine willkürliche Voreingenommenheit. Er bekämpft bewußt die eingedrungenen fremden Manieren, weil sie ihm eines Engländers unwürdig scheinen, ohne Rücksicht auf ihren Ursprung. So sehr Davenant an sich französische Höflichkeit und feinen Anstand schätzen mochte, so verhaßt ist es ihm, solche Eigenschaften bei den aus Frankreich heimgekehrten Adeligen nachgeäfft zu sehen. Das blickt mit ein wenig Bitterkeit durch wenn Saladine von Oramont behauptet:

. . . he had been his own neat executioner,
And put off's head with the same ceremony,
As others do their hats, right alamode. (S. 266)

Diese Satiren gegen die übertriebene Ausländerei rücken indessen nicht in den Vordergrund des Interesses. Sie sind alte, beibehaltene Ausstattungsmittel. Das Drama als Ganzes hat nicht die polemische Tendenz, wie sie etwa den *„Platonic Lovers"* zukommt; aber auch die Ideale, die wir in *„Love and Honour"* antrafen, sind in *„The Fair Favourite"* verschwunden. Thorello fragt angesichts der sittlichen Verderbtheit an dem italienischen Hofe:

Where are the old Arcadian lovers?

Anstelle einer schwärmerischen, reinen Liebe finden wir die eheliche Untreue eines Königs. Die Ehre begegnet in diesen Kreisen keiner günstigeren Auffassung. Eumena meint:

---

[90]) vgl. Dav.'s Works, Bd. IV., S. 251 ff.

. . . . Honour's a rich,
A glorious upper vestment, which we wear
To please the lookers-on, as well as to
Delight ourselves.

Der König bekennt sich sogar zu der Ansicht:

Honour's a word, the issue of the voice.

Auch das Staatswohl leidet unter der allgemeinen, sittlichen Verflachung. Die Mätressen verfügen über einen weitgehenden politischen Einfluß. Eumena hat eine Anzahl Sklaven losgekauft und schenkt ihnen nach Belieben Geld. Einem Genfer erläßt sie den Zoll für seine Waren. Einer Reihe anderer Bittsteller willfährt sie oder lehnt je nach ihrem Gutdünken deren Gesuche ab. Eine derartige Korruption herrschte am Hofe Karls I. nicht. Schon darum kann Davenant eine Parallele nicht beabsichtigt haben.

Die Sprache ist dem Inhalt angemessen. Sie hält sich keineswegs von lasziven Ausdrücken und Vergleichen fern.[91]) Auch darin führt Davenant das englische Renaissancetheater fort. Eine Beeinflussung durch Rabelais erscheint umso weniger angezeigt, als es sonst zu positiven Entlehnungen aus französischem Dichtungsgut nicht gekommen ist. Dem Geiste der *courtoisie* kann sich der Dichter jedoch nicht entziehen. Er findet nicht weniger als in früheren Stücken im sprachlichen Ausdruck seinen Niederschlag. Auch die Formen der Preziösen bleiben weiterhin als gegeben bestehen. So liefert Frankreich zum Beispiel das Vorbild zu dem schöngeistigen literarischen Zirkel, von dem im Anfange des Stückes die Rede ist. Man liest in diesem Kreise, den die Königin um sich versammelt *„Alciod's emblems, and the fables of Aesop"*. Hierin dürfen wir zweifellos eine Anspielung auf Henriette Marie erkennen, die ja im Mittelpunkte des literarischen Lebens am Hofe stand. Sie gewann Davenant durch ihre persönliche Liebenswürdigkeit und geistige Regsamkeit schließlich für sich und machte aus dem leidenschaftlichen Spötter einen treuen Gefolgsmann, der sich und seine Kunst willig in den Dienst des Hofes stellte.

10. The Distresses.

Auch das vorletzte Stück, das Davenant vor dem Ausbruch des Bürgerkrieges vollendete, *„The Distresses"*, ist dem heroischen Dramentyp zuzurechnen. Es ist höchstwahrscheinlich identisch mit dem am 30. November 1639 lizensierten Schauspiel *„The Spanish Lovers"*. Der Inhalt paßt sehr gut zu dieser Bezeichnung. Den Hauptgegenstand der Handlung bilden Liebesintrigen, bei denen Eifersuchtshändel häufig eine Rolle spielen. Der Schauplatz ist

[91]) vgl. z. B. Thorello zu Beginn des Stückes:
Youth and success in your amours hath made
You as wanton, as maids at midnight with their lovers are.

Cordova. Der Stoff ist nach Ward[92]) und Schelling[93]) spanischen Ursprungs, seine Bearbeitung weicht indessen nicht von den uns bekannten französisierten heroisch-höfischen Tragikomödien ab. „*The Distresses*" zeigt vielmehr deutlich, daß französische und spanische Elemente zusammen den Heldentypus jener Zeit schaffen. Den Hintergrund des Stückes bildet die höfische Gesellschaft mit der ihr eigenen übertriebenen Ehrauffassung und leichtsinnigen Lebensweise. Das Schwert sitzt diesen höfischen Liebhabern recht locker in der Scheide, und Duelle und blutige Kämpfe sind an der Tagesordnung. Die Handlung ist wuchtig, aber verworren. Sie steht an planvoller Klarheit hinter „*The Unfortunate Lovers*" zurück.

Orgemon und Dorando, zwei getrennt aufgewachsene Söhne des Edelmannes Basilonte, lieben beide neben vielen anderen Verehrern die bildschöne Claramante. Bei den blutigen Händeln dieser Rivalen wäre ihr Bruder Balthazar, der mit dem Schwerte Ruhe stiften wollte, beinahe umgekommen, wenn ihm nicht ein Fremder, Dorando, beigestanden hätte. Leonte beschuldigt nun seine Schwester, daß sie durch ihr Verhalten die Schuld an den Streitigkeiten trage. Da setzt sich Dorando auch für sie ein und zieht sich dadurch den unversöhnlichen Haß ihres heißblütigen Bruders zu. Auf die inständigen Bitten Claramantes hin willigt Dorando schließlich ein, die Stadt zu verlassen. Damit ist der erste Knoten geschürzt. Leonte stürzt sich rachsüchtig auf Orgemon, den er in seiner Wut für Dorando hält, als jener ahnungslos seiner Geliebten ein Ständchen bringt. Claramante hört den Kampfeslärm und ruft um Hilfe. Als Orgemon erfährt, daß sein Gegner der Bruder seiner Geliebten ist, steht er vom Kampfe ab, erhält jedoch noch eine empfindliche Verwundung. Die unglückliche Claramante bittet nun Orgemon, sie vor dem Zorn ihres Bruders zu schützen. Man verfällt auf eine List. Sie wird unerkannt in Manneskleidung bei Androlio, dem leichtsinnigen Gouverneurssohne verborgen gehalten. Diesem fällt jedoch das unmännliche Verhalten seines Schutzbefohlenen bald auf, und er verfolgt sie fortan mit Liebesanträgen. Als Orgemon davon Kenntnis erhält, flieht er mit ihr in eine einsame Wüstenei. Dort werden sie jedoch von den Leuten Androlios aufgefunden. Diese binden Orgemon in grausamer Weise an einen Baum, während sie Claramante mit sich gehen lassen. Zufällig findet Dorando den Unglücklichen und befreit ihn aus seiner Lage. Im Gespräche fällt beiden ihr gleiches Schicksal auf, ohne daß sie sich jedoch als Brüder erkennen. Androlio übergibt nun Claramante der Obhut einer alten Kupplerin, Marillia. Leonte und Balthazar haben unterdessen eifrig nach ihrer verlorenen Schwester gesucht. Im Hause Orcos, eines Freundes von Androlio, wo sie Claramante

---

92) A. W. Ward, Hist. of Engl. Dram. Lit.; Bd. III, S. 173.
93) F. E. Schelling. Elizabethan Drama 1558—1642; 2 Bde., London 1908. Bd. II, S. 348.

vermuten, finden sie nun Amiana, die Tochter Basilontes in tiefe Schleier gehüllt und befreien diese.

Um sie dreht sich eine zweite Handlung. Sie hat sich von Orco entführen lassen, um zu ihrem Geliebten Androlio zu gelangen. Orco hat es indessen vorgezogen, sie für sich zu behalten. Androlio gegenüber brüstet er sich nun, sie als Gattin heimgeführt zu haben. Als er dem Ungläubigen die Wahrheit seiner Behauptung beweisen will, muß er zu seinem Erstaunen feststellen, daß Amiana verschwunden ist. Um nicht als Prahlhans zu gelten, fahndet er eifrig nach ihr, und es gelingt ihm auch, sie wiederzufinden. Er bringt sie dann in das Haus der Kupplerin Marillia, wo sie ihren Geliebten, Androlio, trifft. Nunmehr finden sich auch Dorando und Leonte zusammen. Es kommt zum Zweikampf, in dem letzterer unterliegt, aber auf die Bitten Claramantes hin das Leben behält. In blinder Eifersucht fordert dann auch Orgemon den Sieger heraus, um Claramantes Liebe allein zu besitzen. Sie sagt sich jedoch von ihm los, als er sich rühmt, seinen Gegner erschlagen zu haben. Auch dann noch, als sich dieser Ausgang des Duells als irrtümlich erwiesen hat, ist sie entschlossen, die Hand Orgemons nur anzunehmen, wenn Dorando für ihn werben werde. Dieser weigert sich aber, seinen Gegner zu verzeihen. Da greift Basilonte als rettender Geist ein, gibt die beiden Streitenden als Brüder und sich selbst als Vater zu erkennen. Damit ist eine allgemeine Versöhnung möglich geworden. Dorando erkennt den älteren Anspruch seines Bruders auf Claramante an. Androlio heiratet Amiana und verspricht, ein neues Leben anzufangen.

Der Schluß des Stückes ist sehr schwach und klingt recht unwahrscheinlich. Auch der Zufall spielt eine mehr als zuträgliche Rolle. Die Verknüpfung zweier, an und für sich getrennter Handlungen und die Fülle der oft recht künstlich herbeigeführten Verwicklungen trüben die klare Sicht im Aufbau des Dramas. Vor allem stören die breiten Episoden um Androlio die Einheit des Stückes. Der Dichter hat mehr Freude daran, die Seitensprünge des Gouverneurssohnes darzustellen, als auf die Einheit der Handlung zu achten. Auch vollziehen sich die Ereignisse nicht nach der strengen Regel der Franzosen, innerhalb 24 Stunden, sondern benötigen einen weitaus längeren Zeitraum. Lediglich die Einheit des Ortes ist gewahrt. Von den Charakteren ist die Gestalt des wollüstigen Androlios am besten getroffen. Er ist der Typus des ausgelassenen Höflings jener Zeit, der sein Leben mit möglichst viel Ränkespiel auszufüllen suchte. Androlio hat als Sohn des Gouverneurs von Cordova Macht und Reichtum genug, um seiner Sinnlichkeit frönen zu können.

Die Sprache des Stückes wird an diesen Stellen oft recht obszön, ohne indessen roh und ausfallend zu werden. Die größere Offenheit, mit der Davenant sexuelle Dinge zu erwähnen pflegt, darf nicht ohne weiteres als Verirrung aufgefaßt werden. Es ist zu bedenken, daß die Grenze zwischen Anstößigem und Erlaubtem

damals viel weniger engherzig als heute gezogen wurde. In den ernsteren Teilen des Dramas ist der Umgangston nicht selten von großer Höflichkeit beherrscht, die unserem Gefühl nach häufig zur Schmeichelei wird. Wie galant bedankt sich Balthazar zu Beginn des Stückes für die Tapferkeit seiner Freunde und für die Verbindlichkeit, mit der sie sich nach seinem Ergehen erkundigen:

I am oblig'd unto jour valour, sir,
Which doth no less deserve my wonder, than
Your courtesy my praise.

Diese Anstandsformen sind ihrem Ursprung und Wesen nach durchaus höfisch. In ihrer Ausdrucksweise sind sie zumeist recht preziös. An den tragischen Stellen vermag sich die Sprache auch zu feierlicher Erhabenheit aufzuschwingen. Man lese zum Beispiel die Klagen Claramantes, als Orgemon ihr gesteht, Dorando im Duell getötet zu haben. Die durch die Komposition gegebenen Unterschiede zwischen ernsten, tragischen und komischen Situationen werden also auch sprachlich betont. Daher kann man den Bedenken, das Stück zu den Tragikomödien zu zählen, wie Ehrle im Anschluß an Geneste geltend macht, nicht beistimmen.

In der Technik zur Erzielung komischer Wirkungen fällt das Verfahren der mechanischen Wiederholung auf. Als Orco der Amiana ein Ständchen bringen will, hält Androlio ihn stets mit denselben lästigen Fragen auf. Ebenso belustigend wirkt es, wenn Balthazar und Leonte im Anfang des 5. Aktes nacheinander auftreten und sich bei Androlio mit den nämlichen Worten nach Orgemon und Dorando erkundigen. Davenant hat dieses Kunstmittel, das schon früh zum eisernen Bestande der Lustspieltechnik gehört, mit englischen wie französischen Vorgängern gemein. Sowohl Shakespeare als auch Molière verwenden es ausgiebig. Besonders drastisch tritt es auch in Thomas Dekkers *„The Shoemaker's Holiday"* (1597) in Erscheinung, wo der biedere Schuhmacher fortwährend dieselben Redewendungen im Munde führt.[94]) Davenant hatte also genügend Beispiele, um sich auf die englische Tradition stützen zu können.

11. The Siege.

Die unter dem Titel *„The Siege"* überlieferte Tragikomödie war ursprünglich anders benannt. Sie ist, wie man jetzt unwidersprochen annimmt, mit dem am 22. Juli 1629 in die Buchhändlerregister eingetragenen Stücke *„The Colonel"* identisch, das als solches nicht erhalten ist. Inhaltlich bereitet diese Benennung keine Schwierigkeiten, denn Florello, der Held von *„The Siege"*, ist seines Zeichens ein Hauptmann. Jedoch kann das Stück in seiner überlieferten Gestalt, wie Ehrle nachweist,[95])

[94]) vgl. Eckhardt, a.a.O., S. 40.
[95]) Ehrle, Studien usw., S. 143 ff.

nicht zu den Erstlingswerken Davenants gehören, sondern muß seine endgültige Fassung in den letzten Jahren vor dem *Commonwealth* erhalten haben. Die dramatische Technik trägt trotz mancher Schwächen einen relativ reifen Charakter und rechtfertigt eine solche Datierung. Störend wirken jedoch wieder die breit ausgeführten komischen Episoden, die den Gang der Handlung nicht unerheblich verschleppen. Aber auch diese Art der Komposition entspricht dem dramatischen Verfahren der „*Distresses*," sodaß einer Vollendung des Stückes in jener Zeit keine wesentlichen Gründe entgegenstehen. Der Schauplatz der Handlung ist die Stadt Pisa.

Sie hat sich gegen den Herzog von Toscana aufgelehnt, der darauf den General Castracagnio mit einem großen Heere schickt, um die Stadt zu belagern. Zuvor pflegt er jedoch Verhandlungen mit Foscari, dem Gouverneur von Pisa, die sich an dessen unbeugsamen Trotz und Verteidigungswillen zerschlagen. Man will nunmehr zum Angriff übergehen. Zum Erstaunen aller wendet sich jedoch der Unterfeldherr Florello entschieden gegen eine Zerstörung der Stadt. Niemand weiß, daß die Liebe zu Bertolina, der Tochter Foscaris, die Triebfeder seines Handelns ist. Als es dann gelingt, die gesamte Proviantanfuhr zur Stadt zu unterbinden, scheinen sich die Wünsche Florellos auf einen unblutigen Sieg zu erfüllen. Da zerstört ein plötzlich eintreffender Befehl des Herzogs, die Stadt zu beschießen, alles Hoffen. In seiner Verzweiflung beschließt Florello, Heer und Vaterland zu verlassen und zu seiner Geliebten zu fliehen. Ihr Vater Foscari nimmt ihn freundlich auf, da er von ihm strategische Angaben über das feindliche Heer zu erhalten hofft. Bertolina dagegen, die ihre Ehre über alles schätzt, überwindet die Liebe und weist ihn schroff ab. So kehrt er gebrochenen Herzens in das eigene Lager zurück und gesteht Castracagnio den Verrat, der ihm verzeiht. Nun ficht Florello mit wahrem Löwenmute, um einen ehrenvollen Tod an der Spitze seiner Truppen zu finden. Er zieht jedoch siegreich in die Stadt ein, ohne darüber Freude zu empfinden. An seinem Herzen nagt weiter bittere Schwermut. Vergebens bittet er den Hauptmann Soranzo, ihn zu erstechen. Erst als er merkt, daß dieser sein Rival in der Liebe ist, kehrt in ihm der Lebenswille wieder zurück. Er sucht Bertolina auf und überrascht sie zu seinem Schmerze zusammen mit Soranzo. Wütend bedroht er beide mit dem Tode. Da bittet der eine um das Leben des anderen, und Florellos Herz ist gerührt. Nun gesteht Bertolina ihre wahre Neigung zu ihm, und beide versöhnen sich. Castracagnio beglückwünscht sie zur Hochzeit und verspricht, alles zu tun, um beim Herzog Verzeihung für Florello zu erwirken. Die komische Nebenhandlung dreht sich um die Gaunereien des Fähnrichs Mervole und des Hauptmannes Piracco, die beide die feigen Freiwilligen Ariotto und Lizaro um

ihr Geld betrügen wollen und sich schließlich dabei selbst entzweien.

Im Vergleich zu den vorhergehenden Stücken weist „*The Siege*" keine neuen Elemente französischen Ursprungs auf. Wieder tritt der ritterliche Ehrenstandpunkt stark hervor. Auf ihm basiert der Konfliktstoff. Bertolina kann Florello nicht mehr lieben, als dieser — wenn auch um ihretwillen — fahnenflüchtig wird und ehrlos sein Vaterland verläßt. In gerechtem Zorn macht sie ihm die bittersten Vorwürfe:

Thou stumblest like the blind. Thou canst not see
Thy fall: Heretofore we loved with honour
And ambition; resolv'd to make our issue
Glorious, but now thou hast destroy'd that hope.

Wie stark sich dieser ritterliche Geist noch in französische Formen kleidet, zeigt sich deutlich bei dem geplanten Zweikampf zwischen Soranzo und Mervole. Letzterer legt Wert darauf, das Duell auf französische Art auszutragen, die Sekundanten also mitfechten zu lassen:

Mervole. *We'll fight the French way, shall's?*
Lizaro. *The French!*
Ariotto. *I never tried that duel.*
Soranzo. *We must abide it.*
Mervole. *Let's to't pellmell then.*

Im übrigen steht Davenant wieder auf den Schultern von Beaumont und Fletcher. Das Motiv, daß ein Heerführer seine Geliebte aus dem Lager der Feinde hat und mit ihrer Hilfe nach vielen Kämpfen den Frieden baut und festigt, tritt in „*The Humourous Lieutenant*" hervor. Dort hält sich Enanthe, die Tochter eines der Erben des großen Alexanderreiches, unerkannt unter dem Namen Celia am Hofe des feindlichen Königs Antigonus auf und wird die Geliebte seines Sohnes Demetrius. Wie Florello, so hat sich auch Demetrius mit dem Konflikt zwischen Liebe und Ehre auseinanderzusetzen. Das Herz gebietet beiden, ihr Leben in Liebesglück zu genießen, das Vaterland ruft sie jedoch zum Kampfe gegen die Partei des anderen. Die Haltung der Frauen ist freilich unterschiedlich. Celia bangt um das Leben des Demetrius:

I would not have ye hurt: and yeare so ventrous —
But good sweet Prince preserve your self, fight nobly,
But do not thrust this body, 'tis not yours now,
'Tis mine, 'tis only mine: do not seek wounds, Sir,
For every drop of blood you bleed — (Akt I, Sz. 2.)

Sie hat die Auffassung, die Davenant schon in „*Love and Honour*" dargelegt hat. Bertolina ist dagegen heldenhafter, männlicher, ohne daß ihre Liebe weniger echt oder stark wäre. „. . . *Had I longer been deprived of your arrival,*" gesteht sie Florello,

„I had wither'd to my grave." Augenfälliger ist die Uebereinstimmung in der Nebenhandlung von *„The Siege"*, die, wie bereits Ward[96]) erkannt hat, teilweise von *„The Humourous Lieutenant"* entlehnt ist. Ehrle[97]) stellt fest, „daß Captain Piracco direkt dem Träger der Titelrolle in Fletchers Tragikomödie nachgeahmt ist. Dort leidet dieser an einer Krankheit, *the Pocks*, wird durch eine Verwundung im Kampfe davon befreit und weigert sich dann, weiter zu kämpfen, weil nur der Schmerz einen Heldenmut der Verzweiflung in ihm erzeugt habe". Aehnlich verliert in *„The Siege"* Piracco sowohl sein Geschwür als auch seine Tapferkeit, ein häufig vorkommendes Motiv, das sich, worauf Langbaine[98]) hinweist, schon bei Horaz findet. (Lib. 2. Ep. 2).

II. Die Entwicklung der Maskenspiele in England und ihre Gestaltung durch Davenant.

In den dreißiger Jahren wurde Davenant, wie wir bereits feststellten, auf eine ganz neue Bahn dramatischer Tätigkeit geführt. Zu Ehren der Königin verfaßte er das Maskenspiel *„The Temple of Love"*, das 1634 *„on Shrove-Tuesday"* aufgeführt wurde. In der Folgezeit entstanden eine Reihe weiterer Spiele. Am 24. Februar 1635 wurde *„The Triumphs of the Prince D'Amour"*, *„on the Sunday after Twelfth-night, 1637"* *„Britannia Triumphans"* aufgeführt. Im letzteren Jahre traten außerdem noch *„Luminalia, or The Festivall of Light"* und am 21. Januar 1639 *„Salmacida Spolia"* vor die Oeffentlichkeit.

Davenant stand mit diesen Maskenspielen am Ende einer jahrzehntelangen Blütezeit und einer noch wesentlich älteren Tradition. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, diese dramatische Gattung bis auf ihren umstrittenen Ursprung zurückzuverfolgen.[99]) Da Davenant jedoch stark in der Vergangenheit wurzelt, mögen einige Feststellungen von Nutzen sein. Schon im 14. Jahrhundert können wir die Maskerade am englischen Hofe nachweisen. Der älteste derartige Beleg ist eine Rechnung für die Garderobe Eduards III. aus dem Jahre 1347, in der Verkleidungen und Masken für 24 Personen erwähnt werden.[100]) Im 16. Jahrhundert erfreuten sich die *„mummings"* oder *„disguisings,"* wie man damals gewöhnlich sagte, großer Beliebtheit in England. Es verging kaum ein größeres Fest, wo sich die Hofgesellschaft nicht zu einer Maskerade bereit fand, bei der auch das

---

[96]) A. W. Ward, A Hist. of Engl. Dram. Lit.; Bd. III, S. 329.
[97]) Ehrle, a.a.O., S. 165 u. 166.
[98]) Langbaine, Account of the Engl. Dram. Poets.
[99]) vgl. dazu Chambers, The Elizabethan Stage. Bd. I, S. 149 ff.
[100]) vgl. Reyher, Les Masques Anglais. Paris 1909. S. 2; desgl. Brotanek, Die englischen Maskenspiele, S. 2 f.

Königspaar mitzuspielen pflegte. An den anschließenden Tänzen beteiligten sich auch die Zuschauer.[101]) Darin scheint die volkstümliche Beliebtheit und der Erfolg jener Maskenspiele begründet zu liegen. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts begann ihre Blütezeit. Unter den Dichtern, die daran teilhatten, sind hervorzuheben: Ben Jonson, Samuel Daniel, Thomas Campion, Francis Beaumont, William Browne, John Marston, Thomas Middleton, Aurelian Townshend und vor allem auch Milton. Wie weit sich bei ihnen Beziehungen zu den höfischen Maskeraden Frankreichs finden, harrt im einzelnen zumeist noch der Untersuchung. Chambers[102]) warnt mit Recht davor, diese Abhängigkeit zu überschätzen. Trotz vieler fremder Einflüsse wurzelt das englische Maskenspiel in der heimischen Kultur. Daneben gewinnt mit der Tätigkeit von Inigo Jones der direkte italienische Einfluß an Bedeutung. Daß auch das französische Hofballett entscheidend auf die englische Maskerade einwirkte, ist nach der Abhandlung Brotaneks nicht mehr zu bestreiten.[103])

Am französischen Hofe waren die Maskenspiele bereits seit dem 14. Jahrhundert verbreitet und hatten im 16. Jahrhundert durch die *commedia dell'arte* eine starke Belebung erfahren.[104]) Besonders in der Ausgestaltung von Turnieren und Hoffesten mit allerlei Mummenschanz konnte Frankreich das Vorbild liefern. An Berührungspunkten fehlte es nicht. Die Reiselust des Engländers war damals ebenso stark wie heute. *„Amongst other Nations of the World,"* sagt James Howell in seinen *„Instructions for Forreine Travell"*[105]) aus dem Jahre 1642, *„the English are observed to have gained much, and improved themselfes infinitely by voyaging both by Land and Sea, . . ."* Andererseits haben wir auch ebenso sichere Kunde, daß Franzosen am englischen Hofe weilten. Schon unter Heinrich VI., VII. und VIII. finden wir sie bei der Aufführung von Maskenspielen beteiligt.[106]) Henriette Marie war es nun vorbehalten, auf eine engere Synthese der englischen und französischen Hofmaske hinzuwirken. Dazu glaubte sie in dem ihr vertrauten Davenant einen geeigneten Dichter gefunden zu haben, weil er das französiche Theater aus eigenster Anschauung kannte.. Die Wünsche Henriettes wurden indessen nur zum Teil erfüllt. Davenant sträubte sich zunächst, den Geist der Schäferspiele und preziösen Romane zu übernehmen. Was den Engländern am fran-

101) vgl. Chambers, The Elizabethan Stage, S. 149 f.

102) Chambers, The Elizabethan Stage, Bd. I, S. 175 f.

103) Rudolf Brotanek, Die englischen Maskenspiele. Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 1902.

104) Näheres vgl. Lacroix, Ballets et mascarades de cour. 6 Bde. Genf und Turin 1868—70. Desgl. Lacroix, Moeurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Paris 1871.

105) zugänglich in den „English Reprints" ed. by Edward Arber, Westminster 1895.

106) vgl. Brotanek, a.a.O., S. 284 ff.

zösischen Maskenspiele anzog, war weniger das Stück an sich, als vielmehr die verschwenderische Pracht und pomphafte Ausstattung, mit der man es auf die Bühne brachte. Henriette Marie verstand es trotz ihrer französischen Erziehung und Einstellung, auch der Tradition des englischen Hofes gerecht zu werden. Sie trat mit ihren Damen gern in den Maskeraden auf, wie es vor ihr besonders Elisabeth getan hatte. Ihre Hauptstütze wurde Inigo Jones, der bereits 1604 die Ausstattung der Maskenspiele besorgte. Dieser war ihr auch bei der Aufführung von französischen Pastoralen ein bereitwilliger und, da er selbst am Pariser Hofe geweilt hatte, auch sachkundiger Helfer. Mit welcher Gewissenhaftigkeit er die Vorbereitung der Spiele betrieb, zeigt beispielsweise seine bei Reyher[107]) abgedruckte Szenenskizze für die Aufführung von *Florimène*, die am 21. Dezember 1635 stattfand.

Inigo Jones[108]) (1573–1652) gehört zu den markantesten Persönlichkeiten seiner Zeit, in dessen Händen sehr viele Fäden des gesamten kulturellen Lebens zusammenliefen. Aus beschränkten Verhältnissen hervorgewachsen, hatte er sich sowohl durch seine zeichnerische und malerische Begabung, als auch durch zähen Fleiß die Aufmerksamkeit hoher Gönner zugezogen, die ihm eine Reise nach Italien ermöglichten. Hier begeisterte er sich nachhaltig für das romanische Kulturideal, dem er schon rein gefühlsmäßig infolge seiner römisch-katholischen Erziehung zuneigte. Nach kurzem Aufenthalte am Hofe Christians IV. von Dänemark finden wir ihn in London, wo er sich die besondere Gunst der Königin Anna, einer Schwester Christians, erwarb. Sie übertrug ihm die Inszenierung von Ben Jonsons *„Masque of Blackness"*, eine Aufgabe, der sich Jones mit großem Geschick und Erfolg entledigte und die eine langjährige Zusammenarbeit zwischen dem Dichter und Architekten einleitete. Im August 1605 betraute man Jones mit der Leitung von drei Aufführungen der Oxforder Universität vor Jakob I. Das Vertrauen des Hofes zu ihm wuchs so schnell, daß ihn der König schon im Juni 1609 in wahrscheinlich diplomatischer Mission nach Frankreich sandte. Dieser Auftrag, der ihm die obersten französischen Kreise öffnete, gewann auch für seine künstlerische Entwicklung hohe Bedeutung. Schon damals wird er sich die Kenntnis des französischen Maskenspiels und Hofballetts angeeignet haben, deren Einfluß deutlich bei allen seinen Inszenierungen zu spüren ist. Im Juni des folgendes Jahres, 1610, treffen wir ihn wieder in London, wo er die Aufführung einer Maske von Samuel Daniel leitete. Im Dezember ernannte ihn der Prinz von Wales zum *„Surveyor of the Works."* Bis zu seiner zweiten Italienreise, die er im Sommer 1613 unternahm, inszenierte er einige Masken-

---

[107]) a.a.O., S. 346/347.

[108]) vgl. Inigo Jones. A Life of the Architect; by Peter Cunningham, Esq.; London 1848.

spiele Jonsons, Thomas Campions und George Chapmans. In Italien stand er hauptsächlich auf den Schultern Palladios. Am 1. Oktober 1615 wurde Jones als Nachfolger von Simon Basil *„surveyor-general of His Majesties Works"* und entfaltete als solcher eine emsige und bedeutsame Tätigkeit. Er ist der Schöpfer sehr vieler Bauwerke. Auch das 1618 durch eine Feuersbrunst vernichtete *Banqueting House* zu Whitehall, wo die Hofaufführungen gewöhnlich stattfanden, wurde von ihm in kurzer Zeit neu errichtet. In seiner theatralischen Tätigkeit kam es nach mannigfachen Unstimmigkeiten zwischen ihm und Ben Jonson 1631 zum endgültigen Bruch dieses Verhältnisses. *„Inigo Jones was angry with him"*, heißt es in einem zeitgenössischen Briefe,[109]) *„for putting his own name before his in the title-page; which Ben Jonson has made the subject of a bitter satire or two against Inigo."*[110]) Am 21. Juni 1652 starb der allmächtige Architekt und wurde an der Seite seiner Eltern in der Kirche St. Bennet, Paul's Wharf, bestattet.

Nach der Entzweiung mit Jonson traten andere Dichter als Verfasser von Maskenspielen auf den Plan, deren schmiegsamere Natur den eigenwilligen Wünschen des Hofbaumeisters weniger Widerstand bot. Zu ihnen gehören Townshend, Carew, Shirley, Heywood und William Davenant. Durch die besondere Gunst der Königin gewann letzterer bald den Vorrang und wurde damit, wie auch später in der Würde des *Poeta laureatus*, der Nachfolger Jonsons. In der Erstrebung gleicher Ziele fanden sich Jones und Davenant schnell zusammen. Beide waren überzeugt, daß die Wirkung der Maskenspiele durch die Darstellungstechnik verbessert werden müsse. Darin hatte ihnen Frankreich den Weg gewiesen. Die dort empfangenen Eindrücke wirkten sich nun in folgenschwerer Weise aus. Leider kam man nur allzu häufig über die Beachtung von Aeußerlichkeiten nicht hinaus, während der geistige Gehalt und die sinnvolle Verknüpfung des Geschehens immer mehr in den Hintergrund traten. Die Kunst der Inszenierung überwucherte schließlich die natürlichen und normalen Grenzen. In Henriette Marie fand diese Entwicklung keine Widerstände, sondern vielmehr weitgehende Förderung und Unterstützung. Die Königin war den Pomp und Glanz vom französischen Hofe her gewohnt und wollte ihn auch in ihrer neuen Heimat nicht vermissen. So gewinnt ihr Einfluß auf die Gestaltung des englischen Maskenspieles eine ungeahnte Tragweite. Das Interesse, das sie für das Theaterwesen zeigte, die Aufführungen, die sie mit ihren Damen veranstaltete, fanden in den Hofkreisen begeisterte Anerkennung.

---

[109]) Siehe den Brief von Mr. Pory an Sir Thomas Puckering vom 12. Jan. 1631—2; abgedruckt bei Cunningham, a.a.O., S. 27.

[110]) Damit sind folgende Satiren Jonsons gemeint: „An Expostulation with Inigo Jones", „A Corollary to Inigo Marquis Wouldbe" und die Gestalt des Vitruvious Hoop in „A Tale of a Tub".

Als William Prynne es daher wagte, in seiner Schrift *„Histriomastix"* (lizensiert am 31. Mai 1630, veröffentlicht im November 1632) alle weiblichen Schauspieler kurzer Hand *„notorious whores"* zu nennen, sah man darin eine Schmähung der Königin und verurteilte ihn im 17. Februar 1634 zu einer hohen Geld- und Kerkerstrafe. Außerdem wurden ihm nach dem Gesetz der Elisabeth beide Ohren abgeschnitten.

Auch das erste Maskenspiel Davenants wurde von Henriette Marie aufgeführt, wie die Aufschrift des Titelblattes angibt: *„The Temple of Love, a Masque, Presented by the Queen's Majesty and her Ladies, at Whitehall, on Shrove-Tuesday 1634. By Inigo Jones, Surveyor of his Maties Works, and William Davenant, her Maties Servant"*. Was die Maskerade vor den früheren Spielen auszeichnen sollte, wird deutlich am Schlusse des Stückes hervorgehoben. Dort heißt es: *„Thus ended this Masque which for the newness of the invention, variety of scenes, apparitions, and richness of habits was generally approved to be one of the most magnificent that has been done in England."* Die einseitige Pflege der Aufführungstechnik, die Vorliebe für Maschinen und Dekorationen war bisher nicht mit derart weitgehenden Ansprüchen hervorgetreten, obgleich jene Momente bei den Aufführungen der Maskenspiele, die schon ihrem Wesen nach Aeußerlichkeiten begünstigten, immer Beachtung gefunden hatten. Die ältesten Maskeraden waren jedoch erstaunlich einfach. Unter Heinrich VII. beschränkte man sich auf das Auftreten verkleideter Tänzer. Später bildete ein beschmückter Wagen, der je nach dem Inhalte des Stückes als Felsen, Berg, Schloß, Garten oder dergleichen ausgebaut war und von sorgfältig versteckten *„disguisers"* fortbewegt wurde, die einzige Ausstattung. Diese Art der *„décoration roulante"*, wie Reyher[111]) sie nennt, hielt sich lange neben der sich stetig verfeinernden Inszenierung mit Bühnenbildern und Maschinerien, die durch Inigo Jones zur allgemeinen Anwendung gelangte. Die neue Kunst rang sich in bewußtem Wettstreit mit dem glanzvollen Theater Ludwigs XIII. zu der Höhe ihrer technischen Vollkommenheit auf. Der Beifall, den sie überall am Hofe fand, verhalf ihr zu vollem Erfolge und verdeckte die Schäden, die sich auch schon in *„The Temple of Love"* bemerkbar machten. Die übertriebene Sorgfalt für die Erfordernisse der Darstellung ließ den Dichter die Notwendigkeit vernachlässigen, die einzelnen, an sich prachtvollen Bilder zu einem sinngemäßen Ganzen zu verbinden. Die mosaikartig aneinandergereihten Szenen erschweren das Erkennen einer vorwärtsschreitenden Handlung außerordentlich. Zwar hat Davenant diesem Mißstande entgegengewirkt, indem er den Inhalt in einem besonderen *„Argument"* vorausschickte, wie es schon Chapman in *„The Mask of the Middle Temple and Lincoln's Inn"* (1614) tat, ohne daß dadurch Wesen und Zweck des Spieles besonders glücklich klar geworden

111) Paul Reyher, a.a.O., S. 354.

wären. Immerhin sieht man, daß Davenant auch bemüht war, neben der *„variety of apparitions, and richness of habits"* dem inneren Gehalte des Stückes genüge zu tun.

Der Stoff war nicht weniger neuartig als die szenische Ausstattung. In antiken Formen wurde hier zum ersten Male das damals moderne Problem der platonischen Liebe auf die Bühne gebracht. Das von den Preziösen Frankreichs so schwärmerisch verehrte Ideal beherrschte fortan auch den englischen Hof. Als treibende Kraft stand natürlich Henriette Marie hinter der neuen Mode. Für ihr Ohr ist auch der Inhalt des vorliegenden Maskenspieles berechnet.

Der Tempel der keuschen Liebe soll nach langer Verzauberung wieder seiner ursprünglichen Bestimmung zugeführt werden. Das Schicksal sendet „Divine Poesy", um die Lösung des Bannes, die der schönen Königin von Natsinga, Indamora, vorbehalten ist, zu veranlassen. In dem Eingangsliede wird die Ankunft der Befreierin verheißen, die den ehrlich gesinnten Liebhabern wie auch den Heuchlern eine gerechte Führerin sein wird. Die göttliche Poesie ruft dann die Dichter der Antike wieder ins Leben zurück. Sie offenbaren dem König das Wunderwerk Indamoras, das vier böse Magier zu vereiteln suchen. Diese leiten einige edle persische Jünglinge, die auf der Suche nach dem heiligen Tempel sind, irre. Da erscheint Divine Poesy, warnt die Jünglinge vor der irdischen Liebe und heißt sie auf die Ankunft Indamoras warten. Inzwischen hat Orpheus die Priester des Tempels nach langer Seefahrt an Land geführt. Bei dem Erscheinen der Königin weichen die Nebel des Zaubers, und der heilige Tempel erstrahlt in neuem Glanze. Das Götterpaar Sunesis und Thelema, das ist Verstand und Wille, betreten die neu geweihte Stätte, um Amianteros, der keuschen Liebe, den Weg zu bereiten, die sich mit einer Wolke auf die Erde senkt. Das Maskenspiel schließt mit einem begeisterten Segenswunsch an das Herrscherpaar:

To Charles, the mightiest and the best,
And to the darling of his breast,
(Who rule b'example as by power)
May youthful blessings still increase,
And in their off-spring never cease,
Till time's too old to last an hour.

Dieser Abschluß läßt über den eigentlichen Zweck des Stückes keinen Zweifel bestehen. Es stellt in erster Linie eine Ovation für das Königspaar dar. Reyher verkennt diese Tendenz, wenn er die Satiren auf die Zeitumstände in den Vordergrund schiebt und als Selbstzweck hinstellt, während auch sie letzten Endes nur zur Huldigung der Königin beitragen, die in der hehren Gestalt der Liebesgöttin ihr Ebenbild findet. Wenn Davenant mit seinem Spott vor allem die lockeren Kavalierpoeten und die strengen Puritaner bedenkt, so trifft er in beiden Fällen entschiedene Gegner der preziösen Bestrebungen Henriette Maries. Die Hofdichter

mochten es sich zur ernsten Warnung gereichen lassen, wenn sie die Poeten der Antike, die Divine Poesy heraufbeschwört hat, reumütig bitten hörten:

Vex not our sad remembrance with our shame!
We have bin punish'd for ill-gotten fame,
For each loose verse, tormented with a flame.

Unter den Geistern, die von den Magiern zitiert werden, kommen die Puritaner am wenigsten glimpflich davon. Sie werden *„a sect* of modern devils" genannt und als die Geißel der Welt bezeichnet. Die siebte Antimaske, in der sie erschienen, *„Was of a modern devil, a sworn enemy of poesy, music, and all ingenious arts, but a great friend to murmuring, libelling, and all seeds of discord attended by his factious followers"*. Mit dieser Polemik gegen die Puritaner verfolgte Davenant einen nicht unbeschrittenen Weg. In der kurz zuvor, am 3. Februar 1634 aufgeführten Maske *„The Triumph of Peace"* hatte sich Shirley scharf gegen William Prynnes *„Histriomastix"* gewandt und damit die Zustimmung der Hofkreise erworben. Mit der Verherrlichung des Königspaares im Maskenspiel hatte Davenant in Carew einen Vorgänger, der in der ebenfalls vor den Fasten 1634 gespielten Maskerade *„Coelum Britannicum"* die sittsame, vorbildliche Ehe Karls I. mit Henriette in überschwenglichen Worten gepriesen hatte. Davenant ist in seinen Lobeserhebungen bedeutend maßvoller. Er kann sich gar nicht rückhaltlos für das platonische Ideal begeistern, sondern fühlt sich sogar veranlaßt, dessen Schwächen in deutlicher Weise bloßzustellen. Indessen ist zu beachten, daß die geistige Liebe bei den ausschweifenden Zauberern keine wohlwollende Beurteilung finden konnte. Man geht daher zu weit, wenn man deren Meinung mit der Davenants identifizieren will. Allerdings zeigt die hier vertretene oppositionelle Einstellung, daß der Dichter seine Freude daran hatte, die Wollust gegen eine übergeistigte Liebesauffassung ausspielen zu lassen. Die Rücksicht gegen die Königin verbot ihm jedoch, selbst Farbe zu bekennen und legte seiner noch nicht überwundenen Antipathie gegen die Preziosität starke Zügel an. Im Gang der Handlung tritt darum eine offene Gegnerschaft nicht hervor. Die Macht der reinen Liebe überwindet schließlich alle Widerwärtigkeiten.

Die Parallelen zum englischen Hofe sind unverkennbar deutlich gezeichnet. Auch hier gab es, gleich den Magiern, leichtfertige Höflinge, geschworene Feinde der keuschen Liebe. Ihren Intrigen zum Trotz hatte sich Henriette Marie mit den preziösen Ideen durchgesetzt. Jeder der damaligen Zuhörer verstand in der folgenden Unterhaltung der Magier die Anspielung auf die Königin:

1. But who shall bring this mischief to our art?
3. Indamora, the delight of destiny!
She, and the beauties of her train; who sure,
Though they discover summer in their looks,

Still carry frozen winter in their blood.
They raise strange doctrines, and new sects of Love:
Which must not woo or court the person, but
The mind; and practice generation not
Of bodies but of souls.

In noch stärkerer Abhängigkeit sowohl vom Hofe als auch von Inigo Jones sehen wir Davenant in seiner nächsten Maskerade *„The Triumphs of the Prince D'Amour"*, die am 24. Februar 1635 von den Studenten des Juristenkollegs im Middle Temple aufgeführt wurde. Die im *„Temple of Love"* betätigten Grundsätze sind hier in das Karikaturenhafte verzerrt und sprengen fast den durch eine geordnete Handlung vorgeschriebenen Rahmen. Brotanek geht indessen zu weit, wenn er das Stück für „eine wüste Aufeinanderfolge unmotivierter Szenen, deren Inhalt anzugeben fast unmöglich ist", hält.[112]) Die Absicht des Dichters ist deutlich erkennbar. Er feiert die Vereinigung von Mars, Venus und Apollo, also von Krieg, Liebe und Dichtkunst. Voll Freude glaubt er feststellen zu dürfen: *Behold, how this conjunction thrives!* Der Schwerpunkt des Stückes liegt wiederum nicht in der Handlung verankert. Das Hauptinteresse konzentriert sich vielmehr auf die äußere Aufmachung. Der tolle Aufputz der Liebhaber der verschiedensten Nationalitäten, die geschichtlich unmögliche Ausstattung der Marspriester mit ihren scharlachroten, der Venuspriester mit ihren weißen und der Apollopriester mit den fleischfarbenen Phantasiegewändern sind neue Wege, auf denen Davenant möglichst viel Pracht und Glanz anzubringen sucht. Es war Inigo Jones gelungen, aus dem Mitarbeiter ein willfähriges Werkzeug seiner Bestrebungen zu machen. Der Inhalt der Maskerade bewegt sich in heroisch-galanter Sphäre. In einer Kriegsszene, in der ein Zeltlager mit dem Schlachtengott dargestellt wird, besingt Davenant Tapferkeit, Mut und Ritterlichkeit im Kampfe, wie es die zeitgenössischen französischen Romane taten. In einer Szene mit Venus und Cupido schwimmt er im reinsten Fahrwasser der *„amour platonique."* Davenant machte aus dem französischen Einschlag der Maskerade keinen Hehl. Er ließ den Titel offen in französischer Sprache auf der Bühne anbringen mit dem Wortlaut: *Les Triomphes Du Prince Amour.* Damit war er sicher, seiner Königin ein ganz besonderes Kompliment zu machen. Das hat ihn jedoch nicht gehindert, auch dem satirischen Element freien Lauf zu lassen. Den französischen Liebhaber schildert er als unbeständig, leichtfertig, ja ausschweifend: *„A giddy fantastic French lover, who being likewise addressed to some beauty, gazing at her window, his humour is discern'd by strange ridiculous cringes, and frisks in his salutes, with which he seems to invite her acquaintance: having divers notes of levity in his habit, and wearing his mistress' fan tied with a*

112) Brotanek, a.a.O. S. 200.

ribband in his ear." Köstlich lebenswahr und mit feinem Spott ist auch der englische Liebhaber gezeichnet, der stets bestrebt ist, den Franzosen nachzuahmen, das Vorbild aber derart übertreibt und vergröbert, daß er ganz aus der Rolle fällt: „*A furious debauch'd English lover, who in his habit striving to imitate his neighbour, the monsieur, still outdoes his vanity, which his accoutrement doth severally express, and he hangs in the right ear his mistress's muff, in the left her shoe with a chappeen. He is not fix'd to one balcony, but directs himself to all, offers to draw his sword, and seems to threaten with his fist, as he would rather break their windows, than desire them opened, that he might gain a look from his Lady*". Das Französische präsentiert sich also auch hier keineswegs in der erhabenen Rolle eines Vorbildes. Es muß vielmehr manchen Spott über sich ergehen lassen. Erst recht verurteilt Davenant wieder die stupide Nachahmung fremder Moden. Während ihm das heroisch-höfische Element nach langem Kampf schließlich Zugeständnisse und Anerkennung abgenötigt hat, beweist er hier noch seine alte satirisch-kritische Haltung, die ihn jedoch nicht zu eigenem Schaffen kommen läßt. Das Stück bezeugt vielmehr in allen Teilen ein starres Festhalten an den von Jones geforderten Doktrinen.

In diesem Verhältnis ist auch in der nächsten Maskerade keine Lockerung eingetreten, obwohl zwischen den „*Triumphs of the Prince d'Amour*" und „*Britannia Triumphans*" ein Zeitraum von zwei Jahren liegt, in den „*The Platonic Lovers*" (1635) fallen. Dieses Stück wurde nicht in Whitehall, sondern „*at the private house in Blackfriars*" aufgeführt. Karl I. hatte die Aufführungen in seinem Palaste untersagt in der begründeten Befürchtung, Rauch und Lichtwerk könnten die von Rubens neu geschaffenen Deckengemälde beschädigen und hatte Inigo Jones mit der Herrichtung einer besonderen Halle beauftragt. Die umfangreichen baulichen Beschäftigungen hatten den *Surveyor of His Majesties Works* zu einem eingehenden Studium der Maskenbühne geführt, deren Erfordernissen es Rechnung zu tragen galt. Kein Wunder, daß sich Davenant bei der Abfassung von „*Britannia Triumphans*" in sehr starkem Maße dem Zwange seiner Vorschriften zu fügen hatte. Charakteristisch ist wieder die Vorliebe für Pracht und Pomp, wie aus den Beschreibungen der Szenerie ersichtlich ist. Im übrigen ergibt die Untersuchung weniger französische als gerade italienische Elemente. Die stark typisierten Charaktere der auftretenden Personen erinnern uns an die Gestalten *der commedia dell'arte*, von denen aus Pierre-Louis Duchartre den Satz formt: „*Le vrai masque est la stylisation d'un caractère.*"[113]) Einige der uns in der italienischen Komödie begegnenden Gestalten sind sogar ohne

---

[113]) P.-L. Duchartre, La comédie italienne. S. 303.

Aenderungen direkt übernommen. Im vierten Auftritt der ersten Antimaske erscheinen :

„A mountebank in the habit of a grave doctor,
A zany }
A harlekin } *his men.“*

Brotanek weist schließlich noch darauf hin, daß die zur Darstellung verwandten Panoramen und Städtebilder von dem italienischen Architekten Constantine de' Servi in England eingeführt wurden. Neben diesem sich aufdrängenden italienischen Moment tritt die Welt französischer Courtoisie auffallend stark in den Hintergrund.

In den beiden übrigen Maskenspielen, *„Luminalia or the Festival of Light“* und *„Salmacida Spolia“* finden sich französische und italienische Elemente nebeneinander. Da beide Stücke in ihrer Art nichts Neues bringen und auch in den bisherigen Abhandlungen genügend beachtet sind,[114]) erübrigt sich eine umfassende Darstellung. In *„Luminalia“* (aufgeführt am 6. Februar 1638) ist die außerordentlich hohe Zahl pantomimischer Antimasken beachtlich. Brotanek[115]) führt diese Eigentümlichkeit „mit voller Sicherheit“ auf das französische *ballet de cour* zurück. Demgegenüber ist aber festzustellen, daß die damalige italienische Komödie einen nicht weniger ausgiebigen Gebrauch von pantomimischen Szenen machte und darum ebenso gut als Vorbild gedient haben kann. Es geht nicht an, daß Brotanek den tatsächlich vorhandenen und erwiesenen italienischen Einfluß im englischen Maskenspiel überall zu beschränken sucht. In *Salmacida Spolia* (aufgeführt am 21. Januar 1640) fallen die Beziehungen zur Pastorale auf. Unter den Antimasken tritt ein Schäfer auf, ferner erscheinen *„Four mad Lovers, and as madly clad.“* Die possenhaften Gestalten wie *„a jealous Dutchman, his wife, and her Italian Lover“* weisen dagegen wieder auf die *commedia dell'arte* hin.

Mit Davenant findet die Blütezeit des englischen Maskenspieles ihr Ende, indessen nicht, ohne für die weitere Entwicklung des Theaters von Bedeutung gewesen zu sein. Besonders mit seiner Aufführungstechnik wirkt es weit über die Zeit der Puritanerherrschaft hinaus richtunggebend. Durch einen glücklichen Zufall sind uns die Theaterskizzen von Inigo Jones über die Inszenierung von *„Salmacida Spolia“* erhalten,[116]) sodaß wir uns über die Aufführungen der Maskenspiele ein ziemlich genaues Bild machen können. Das wesentlich Neue bestand in der Verwendung umstellbarer, perspektivischer Bühnenbilder, wie sie Jones in Italien gefunden hatte. Die Grundrißskizze, die bei Reyher

114) vgl. besonders Brotanek, a.a.O., S. 212 f., Reyher, a.a.O., S. 369 ff. usw. W. Grant Keith: The Designs for the First Movable Scenery on English Public Stage; in The Burlington Magazine, April 1914, S. 30 f.

115) Brotanek, a.a.O., S. 299.

116) Lansdowne M. S. Nr. 1171, Brit. Mus.

(Planche II) reproduziert ist, läßt erkennen, daß bei der Aufführung von *Salmacida Spolia* vier verschiedene Kulissen angewandt wurden. Sie sind zu beiden Seiten in je vier Gruppen symmetrisch angeordnet, von denen die hinteren nach der Mitte zu jeweils enger zusammenrücken. Den Hintergrund bildet eine dreifache Kulisse. Die Höhe der Bühnenbilder nimmt, wie der Längsschnitt der Szene anzeigt *(Planche III)*, mit wachsender Entfernung vom Zuschauer aus ab. Die den Himmel und die Bewölkung darstellende Leinwand hängt abwechselbar an der Decke und reicht bis zur Höhe der unteren Kulissen. Auch die Maschinen, mit denen die Götter auf die Bühne herabgelassen wurden, eine Vorrichtung, mit welcher der Sitz der Königin gehoben und gesenkt werden konnte, und andere Einrichtungen sind eingezeichnet. Da die einzelnen Bühnenbilder in niedrigen Rillen leicht beweglich waren, konnte eine Aenderung der Szenerie schnell ausgeführt werden. Die Umstellung geschah zumeist auf offener Bühne, ohne daß sie vom Publikum, das durch irgendwelche Scherze abgelenkt wurde, als Störung empfunden wurde. Bei der Inszenierung hatte Davenant in John Webb, einem Schüler von Inigo Jones, eine wertvolle Stütze gefunden. Dieser entwarf die Pläne für die Aufführungen teils gemeinsam mit seinem Lehrer, teils auch selbständig und fertigte dafür Zeichnungen an. W. Grant Keith weist dessen Mitarbeit zuerst bei der Aufführung der Pastorale *„Florimène“* (am 21. Dezember 1635) nach.[117]) Dann stellt er auch unter den Zeichnungen für *„Salmacida Spolia“*[118]) die Hand Webbs zweifelsfrei fest. Auch bei späteren Stücken Davenants ist seine Mitwirkung ersichtlich.

Das perspektivische Bühnenbild, wie es uns im englischen Maskenspiel entgegentritt, ist aus der Bewegung der Renaissance hervorgegangen und hat demgemäß zuerst in Italien Verbreitung gefunden. Es ist letzten Endes aus dem Studium der Antike erwachsen, die in den gelehrten, humanistischen Akademien eine Pflegestätte fand. Hier wurde das römische Theater eifrig erforscht und die alten Spiele zu neuem Leben erweckt. Von nachhaltigstem Einfluß wurde die Beschäftigung mit dem großen römischen Architekten Vitruvius. Zwar fand man in dessen Werk *„De Architectura“* kein fertiges System einer Bildbühne vor; aber seine Betrachtungen über das Theater ergaben — freilich oft erst in der recht anfechtbaren Interpretation bigotter Verehrer des Meisters — Anregungen, die zur Schaffung perspektivischer Bilder führten. Diese sind an sich eine Frucht humanistischen Gelehrtenfleißes. Im Laufe des 15. Jahrhunderts erhielt das perspektivische Bild durch Bramante und Piero dal Borgo seine geometrische Fundierung und wurde meisterhaft von Leonardo da Vinci angewandt. 1521 wurde in Como die

[117]) William Grant Keith, a.a.O., im Burlington Magazine, April 1914, S. 31.
[118]) aufbewahrt im Brit. Mus., Ms. Lansdowne 1171.

erste Vitruviusübersetzung von Caesar Caesariano veröffentlicht. Später vertiefte Sebastiano Serlio die neue Kunst in seinem umfangreichen Werke „*Architettura*." Das zweite Buch, das die Bühnenkunst behandelt, erschien 1545 in Paris, wo Serlio beim Bau des Louvre mitwirkte. Schon damals weisen also die ersten Fäden nach Frankreich. Im Anschluß an Vitruvius stellt Serlio das Schema einer komischen, tragischen und satirischen Szene auf. Auf der gleichen altrömischen Grundlage beruhen die Veröffentlichungen von Daniello Barbaro, „*La Pratica della Perspectiva*" (1559), und von Vignola, „*Le due Regole dell prospettive Pratica*" (1583). Es ist bemerkenswert, daß die Verfasser dieser bühnentechnischen Abhandlungen ausnahmslos Architekten waren, und daß sich die wechselseitigen Beziehungen zwischen Architektur und Perspektive stets sehr eng gestaltete. Die szenische Darstellung fiel damit dem Aufgabenkreis des Architekten zu, eine Eigenheit, die unter Inigo Jones auch ihren Weg nach England fand. Noch eher faßten die neuen theatralischen Interessen in Frankreich Fuß. Bereits 1547 wurde die erste Vitruviusübersetzung von J. Martin herausgegeben, die 1572 und 1618 neu gedruckt wurde, während eine englische Uebersetzung erst 1692 fragmentarisch erschien.[119]) Bis dahin erfolgte der Antrieb zur Erneuerung des Theaters von Frankreich und Italien. Die französische Bühne stand, dank den Bemühungen der beiden Kardinäle, auf hoher künstlerischer Stufe und sah seinen Ehrgeiz darin, dem italienischen Theater in nichts nachzustehen. Henriette Marie, die 1625 ihre Heimat verließ, um Königin von England zu werden, war mit der Bühne eng verwachsen. Sie stand als treibende Kraft hinter der Modernisierung des englischen Theaters und übte auch auf Davenant einen bestimmenden Einfluß aus. Seine schwankende Einstellung zur französischen Kultur erklärt sich zum guten Teile aus dem jeweiligen Verhältnis zu ihr. Mit der Abfassung des letzten Maskenspieles ging indessen die Periode ihrer Einwirkung zu Ende.

III. Der Aufenthalt Karls II. in Frankreich und dessen Bedeutung für Davenant und das Restaurationstheater.

Von nun an tritt Karl II. in das Blickfeld seines Schaffens. Es ist künstlerisch und vor allem finanziell ein ausgesprochenes Abhängigkeitsverhältnis, das Davenant mit dem jungen Monarchen verbindet, der von hochfliegenden Plänen erfüllt ist und allem Französischen einen unbegrenzten Enthusiasmus entgegenbringt. Die Einwirkung Karls II. auf das Theater ist von dem Streben gekennzeichnet, dieses nach französischem Muster zu

[119]) Siehe Lily B. Campbell, Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance. Cambridge U. P. 1923, S. 30 f.

einem willfährigen Instrument seiner Macht und seines Glanzes zu machen. Auch Davenant hat sich seinem Geschmacke zu fügen, der nicht nur infolge des Exiles sondern schon durch die ganze Erziehung des jungen Prinzen französisch orientiert ist.

Die Bande, die Karl II. mit Frankreich verknüpften, setzen nicht erst in dem Augenblick ein, als der kaum sechzehnjährige Prinz im Juni 1646, von der Insel Jersey kommend, von den Wirrnissen des Bürgerkrieges auf französischem Boden Zuflucht und Sicherheit suchte. Schon in früher Jugend wurden ihm von seiner Mutter die ersten Kenntnisse französischen Geistesgutes vermittelt. Henriette Marie hing zeitlebens mit allem Fasern des Herzens an ihrer alten Heimat. Sie ist nie Engländerin geworden. Die unruhige Zeit war ja nicht danach angetan, sie tiefer mit dem Denken und Fühlen des englischen Volkes in Verbindung zu bringen. Die englische Sprache wurde ihr wohl bekannt, aber nicht vertraut. Fast alle ihre Briefe, auch die an Karl I., sind französisch geschrieben.[120]) Wenn sie sich ausnahmsweise des englischen Idioms bedient, wird sie unsicher. *„This is the first letter that I have ever written in English,"* schreibt sie etwa 1640 an Lord Finch, *„therefore I will not venture to say ani more . . ."*[121]) Ihre Neigung zur französischen Kunst und Literatur, ihre Begeisterung für das französische Theater hat sie auch auf ihren Sohn übertragen. Karl I. kannte den großen Einfluß Henriettes auf den Prinzen und war darum besorgt, daß sie ihn auch in der Religion umstimme. Als er ihn schweren Herzens nach Frankreich gehen ließ, befahl er ihm kurz und ernst, sich in allem an seine Mutter zu halten, *„whom I command you to obey in everything, except religion, concerning which I am confident she will not trouble you . . ."*[122]) Sein Brief an die Königin enthielt die Mahnung, *„. . . that thou wouldst not endeavour to alter him in religion, nor so much as trouble him in that point."*[123]) Dadurch befand sich Henriette Marie in einem ernsten Gewissenskonflikt. Sie hatte bei ihrer Vermählung Papst Urban VIII. feierlichst versprechen müssen: *„I will not choose any but Catholics to nurse or educate the children who shall be born, or do any other service for them, and will take care that the officers who choose them be only Catholics, obliging them only to take others of the same religion . . ."* Henriette war strenggläubig genug, um zeitlebens dem päpstlichen Geheiß genüge zu tun. Sie hielt darauf, daß ihre nächsten Vertrauten auch Glaubensgenossen waren. Darum hatte auch Davenant den Uebertritt zum Katholizismus vollzogen. Zu Lebzeiten Karls I. mußte sie sich jedoch mit diesen Bestrebungen in maßvollen Grenzen halten. Erst nach seinem Tode betrieb sie offen die Konvertierung ihrer Söhne. In

120) Die Sammlung von Mary Anne Everett Green, ‚Letters of Queen Henrietta Maria' ist lediglich eine Uebersetzung ins Englische.

121) Green a.a.O., S. 28.

122) vgl. Green a.a.O., S. 317.

123) desgl. Green a.a.O., S. 320.

einem Briefe an Karl II. aus dieser Zeit heißt es:[124]) *My afflicted heart knows, that if you declare yourself Catholic, as you have so often promised me, they will not think your title good; and if you do not so with what affection will Ireland follow you?* Henriette sucht ihn also vornehmlich mit politischen Argumenten zum Uebertritt zu bewegen. Mit welcher Beständigkeit und Unnachgibigkeit sie auch ihren jüngeren Sohn Heinrich zu bekehren suchte, schildert Brett.[125]) Es ist also keineswegs eine bloße rhetorische Uebertreibung, wenn Serault in seiner Grabrede für Henriette behauptete, „daß ihre Mission in England nicht so sehr zu herrschen, als vielmehr die Herrschaft des Papsttums zu bewirken gewesen sei."[126]) Wenn Karl II. nie öffentlich zum Katholizismus übergetreten ist, so folgte er seiner besseren politischen Einsicht. Daß er ihm innerlich nahestand, bewies er dadurch, daß er sich auf dem Totenbette die letzte Oelung geben ließ.

Auch der Entschluß Karls I., seinen Sohn in Frankreich Zuflucht suchen zu lassen, war ein Erfolg Henriettes, die sich unermüdlich dafür eingesetzt hatte. Jedoch wurden ihre Hoffnungen, die sie ihm auf eine *„honourable reception"* gemacht hatte, bitter enttäuscht. Die klug berechnende Staatskunst Mazarins hielt es für gut, den Prinzen sang- und klanglos einziehen zu lassen. Der fürsorgliche Vater hatte seinem Sohne einen anglikanischen Priester als geistlichen Beistand gegeben und auch für einen regelmäßigen Unterricht gesorgt: *the Prince gives good Dr. Earles leave to read with him an hour a day and Mr. Hobbes to teach him the Mathematics another.*[127]) Henriette suchte die englischen Einflüsse jedoch möglichst zu beschränken[128]) und ihn in die französische Gesellschaft einzuführen. Besonders begünstigte sie ein Liebesverhältnis zu Mademoiselle de Montpensier, der Tochter des Herzogs von Orleans. Die *„Grande Mademoiselle"* war jedoch zu hochmütig, um sich mit einem mittellosen und verbannten Prinzen zufrieden zu geben. Auch Karl hatte wenig Neigung zu ihr Er kostete jetzt das Leben in vollen Zügen. *„There is little doubt"*, sagt Airy (S. 24), *„that Charles now became the rake, in heart and in practice, which he remained through life."* Der ganze Winter 1646/47 war eine einzige Folge von Bällen, Konzerten, Festspielen und Theatervorstellungen, an denen der junge Prinz eifrig teilnahm. Damals bildete sich sein künstlerischer Geschmack, der für Davenant wie für die gesamte Restaurationsbühne allgemein maßgebend wurde. Die größte Freude fand Karl an der italienischen *„Commedia dell' arte"* mit ihren lustigen Figuren, ihren geistvollen Verwicklungen und ihrem sprühenden Witz. Madame de Motteville schreibt in ihren *„Mémoires"* über den Beginn des Jahres 1647: *„Le premier mois de cette annèe, sans*

124) Green, a.a.O., S. 365.
125) A. C. A. Brett, Charles II. and his Court. S. 120.
126) Serault, Oraison funèbre de Henriette Marie. Paris 1670.
127) zitiert nach Airy, Charles II., S. 23.
128) vgl. Airy a.a.O., S. 24.

nulle nouveauté qui mérite d'être écrite, . . . La plus considérable affaire de la cour, et celle où l'on paroissoit penser davantage, était le divertissement et le plaisir. J'ai déjà dit que la Reine (Henriette Marie) *aimoit la comédie, et qu'elle se cachoit pour l'entendre l'année de son grand deuil; mais alors elle y alloit publiquement. Il y en avoit de deux jours l'un, tantôt italienne et tantôt française, et assez souvent des assemblées.*" Besonders war damals die Mode italienischer Aufführungen im Schwange. Während der *‚jours gras'*, Anfang März 1647, gab Mazarin ein großes Fest, bei dem er ein heiteres Musikstück inszenieren ließ. „*C'étoit une comédie à machines et en musique à la mode d'Italie, qui fut belle, et celle que nous avions déjà vue, qui nous parut une chose extraordinaire et royale. Il avoit fait venir les musiciens de Rome avec de grands soins, et le machiniste aussi, qui étoit un homme de grande réputation pour ces sortes de spectacles.*"[129]) Auf diese Veranstaltungen begründen sich die Ansprüche, die Karl II. später an die Bühne stellte. Er verlangte einen lustigen, wenn auch frivolen Inhalt, eine glanzvolle Szenerie und auserlesene Musik.

Nach diesem glänzend verlaufenen Winter 46/47 begannen sich in England wie in Frankreich die politischen Verhältnisse zu trüben. Dort schlugen die Wogen der Revolution über dem Haupte Karls I. zusammen. Hier mußte Mazarin alle Kräfte aufbieten, um den Aufstand der Fronde zu unterdrücken. Dieser hatte jetzt alle Ursache, sich zum englischen Parlament freundschaftlich zu stellen und erließ darum im Mai 1647 ein Edikt, das jeglichen Schiffsverkehr zwischen Karl dem Ersten und Frankreich verbot. Damit war der Prinz praktisch ein Gefangener des Kardinals. Seinen Wunsch, in das französische Heer einzutreten, lehnte Mazarin mit dem Bemerken ab, daß es nicht der Würde eines englischen Prinzen entspräche, in einem ausländischen Heere zu dienen. In dieser gedrückten Stimmung erhielt Karl die Aufforderung Schottlands, in einem kriegerischen Unternehmen gegen das englische Parlament den Oberbefehl zu führen. Henriette Marie sah darin eine letzte Möglichkeit, die Krone zu retten und überredete Mazarin, seine Einwilligung zu geben. Am 25. Juni 1648 verließ Karl nach genau zweijährigem Aufenthalte den französischen Boden und beendete damit die glücklichste Zeit seines Lebens. Nachdem das schottische Unternehmen gründlich gescheitert war, stieß er nach längeren Irrfahrten, mit Schulden überladen, im Juli 1649 bei Compiègne wieder auf die französische Hofgesellschaft. Das Unglück der vergangenen Tage hatte aus dem lebensfrohen Jüngling einen mit seinem Schicksal unzufriedenen Mann gemacht. Er konnte nicht mehr unbeschwert von Not und Sorgen den Aufführungen bei Hofe folgen. Ueberdies machten die Wirren der Fronde seinen Aufenthalt jetzt so unsicher, daß er schon am 17. September 1649 wieder nach Jersey fahren

[129]) vgl. Mèmoires de Madame de Motteville. S. 113.

mußte. Eine dritte Reise nach Frankreich, vom 13. Februar bis zum 5. März 1650, war ebenfalls zu kurz, um von nachhaltiger Wirkung auf die geistige Entwicklung Karls sein zu können. Erst nach der Niederlage bei Worcester weilte er wieder längere Zeit in Frankreich und zwar vom 16. Oktober 1651 bis zum 8. Juli 1654. Auch diese Zeit war von größter materieller Not getrübt; jedoch gelangte er langsam zu geordneten Verhältnissen zurück.

Es ist verkehrt, in Karl II. nur den ausgelassenen Lebemann zu sehen, dessen Interessen sich auf tolle Feste und allenfalls glanzvolle Aufführungen beschränkten. Er war auch zu ernsten Dingen fähig. Eine besondere Vorliebe hatte er in Frankreich für die Naturwissenschaften gewonnen. *„The King was interested in everything «scientific»,"* berichtet Brett,[130]) *„especially in chemistry, natural history, and mechanics. He sent for a professor from France and built him a laboratory in Saint James' Park; while he had a private „elaboratory" himself under his closet at Whitehall, filled with „chymical glasses" and other apparatus which puzzled Pepys. Here the King spent many hours . . ."* In der 1663 erfolgten Gründung der *Royal Society* für Wissenschaften folgte Karl dem Beispiel der französischen Akademie. Auch auf dem Gebiete der Kunst wirkten sich die Anregungen Frankreichs außerordentlich fruchtbringend aus. Der König hatte eine uneingeschränkte Vorliebe für die französische Musik mitgebracht und zögerte nicht, seinem Geschmack überall Geltung zu verschaffen. Allerdings erwies sich die ältere Generation der damaligen Musiker, von denen Captain Henry Cook das größte Ansehen genoß, diesen Bestrebungen nur sehr maßvoll zugänglich. Karl II. entschloß sich daher, einige von ihnen zum Studium nach Paris zu schicken. Ueber ihre Fortschritte ließ er sich eingehend berichten. Auch dabei blieben ihm Enttäuschungen nicht erspart. Am wenigsten konnte er es verschmerzen, daß ihm der Hofmusiker Bannister nach seiner Rückkehr erklärte, *„that the English violins were better than the French"*.[131]) Darauf hin entließ ihn Karl II. fristlos, ein Beweis, wie sehr er für die französische Musik voreingenommen war. Der für die Entwicklung der Restaurationsmusik bedeutendste unter den in Paris studierenden Musikern war zweifellos der 1647 geborene Pelham Humphrey, der später (1672) als Lehrer des großen Komponisten Henry Purcell Ruf erlangte. Als ihn Karl 1664 nach Paris schickte, waren Lulli und Quinault die Beherrscher der französischen Bühne. „Reizvolle Melodik, den sprachlichen Ausdruck mächtig hebende, charakteristische Rezitative, glänzende Instrumentierung"[132]) waren die hervorstechenden Eigenschaften

---

130) Brett, a.a.O., S. 170.

131) vgl. Pepys' Diary unter dem 20. Februar 1666/67 mit den Anmerkungen Lord Braybrookes.

132) vgl. Wilibald Nagel, Geschichte der Musik in England, Straßburg 1897. Teil II, S. 230.

ihrer Kunst, die auf die noch in den ersten Anfängen steckende Theatermusik Englands richtunggebend wirkte. Dieser Einfluß wurde von einer großen Zahl französischer Künstler verstärkt, die Karl II. nach London berief. Unter ihnen ragt als bedeutendster Komponist Louis Grabut hervor, der 1685 die Musik zu Drydens *„Albion und Albianus"* komponierte. Im Jahre 1675 finden wir sogar die Nichte des Kardinals Mazarin, Hortensia Mancini, am englischen Hofe, wo sie bei der Aufführung dramatischer Singspiele mitwirkte. In allem zeigt sich das unverkennbare Bestreben des jungen Königs, es dem französischen Hofe in jeder Hinsicht gleichzutun.

Für das Theater hatte er dazu in der Person Davenants einen geschickten und erfolgreichen Helfer gefunden. Dieser war nicht weniger als Karl von der glanzvollen Hofhaltung Ludwigs XIV. entzückt worden. Auch in den musikalischen Aufführungen sah er das *non plus altra* einer dramatischen Kunst, die in England gänzlich unbekannt war. Wir sehen ihn nach seiner Rückkehr ganz darauf eingestellt, derartige Singspiele auf dem englischen Theater einzubürgern. Sie bestanden aus Dialogen, die mit musikalischen Sätzen oft recht wirkungsvoll umrahmt waren. Zu diesen Stücken, die Davenant durch besondere Vergünstigungen schon vor der Restauration und der Wiedereröffnung der Theater aufführen durfte, gehören *„The First Dayes Entertainment at Rutland House, by Declamations and Musick: after the manner of the Ancients"*, die erste Fassung von *„The Siege of Rhodes"*, *„The History of Sir Francis Drake. Exprest by Instrumental and Vocal Musick etc."* und *„The Cruelty of the Spaniards in Peru."* Immer wieder kam dem Dichter bei diesen Aufführungen die Unvollkommenheit seiner Darstellungsmittel im Vergleich zu den französischen zum Bewußtsein. Er hatte in Frankreich gesehen, zu welcher Blüte die Theaterkunst durch die Protektion von Richelieu und Mazarin gelangt war. Umso schmerzlicher mußte er es empfinden, daß das puritanische Regime nicht nur jedes Interesse an dramatischen Aufführungen vermissen ließ, sondern sie sogar brutal unterdrückte. *„In old Rome"* klagte er, *„the magistrates did not only protect but exhibit plays; and not long since, the two wise Cardinals did kindly entertain the great images, represented in tragedy by Monsieur Corneille."*[133]) Gerade das Bedürfnis nach einem hohen Gönner war ihm unter den widrigen Verhältnissen lebendig, und es ist kein Zufall, wenn er *„The Siege of Rhodes"* dem Earl of Clarendon, dem Lord High Chancellor of England widmete. Dieser einflußreiche Staatsmann sollte dem englischen Theater das werden, was Mazarin in Frankreich war. Davenant hatte den Kardinal während seines Exils nicht so sehr als Staatsmann, sondern vielmehr in seiner Fürsorge für das Theater kennen gelernt und geschätzt. Man hat die Bedeutung Mazarins auf diesem Gebiete lange Zeit nicht entsprechend gewürdigt, obwohl es sein

[133]) Aus der Widmung von „The Siege of Rhodes."

unwidersprochenes Verdienst ist, die Oper aus Italien eingeführt zu haben. Erst Romain Rolland hat diese Lücke ausgefüllt.[134])

IV. Die Blüte der Musikspiele unter Mazarin und ihre Einführung in England durch Davenant.

Der Einfluß von Italien, dem Ursprungslande des Musikdramas, war damals in Frankreich keine plötzliche und unvermittelt auftretende Erscheinung, sondern bildete den Höhepunkt einer langen Entwicklung der kulturellen Beziehungen beider Länder. Bereits im sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts spielten italienische Schauspielertruppen in Paris. Zweimal saß in dieser Zeit eine Italienerin auf dem französischen Königsthron und öffnete ihnen Tür und Tor: Katharina und Marie von Medici. Besonders die letztere, die Gemahlin Heinrichs IV., bemühte sich sehr um die Einführung der *Comedia dell'arte,* die auf Molière entscheidend einwirkte. Der wenig begeisterungsfähige Charakter Ludwigs XIII. bildete jedoch, zumal für die Aufführungen musikalischer Stücke, ein merklich hinderndes Moment. Erst als der ebenso gebildete wie temperamentvolle Italiener Mazarin als Nachfolger Richelieus († 1642) die Zügel der französischen Regierung ergriff, waren auch die Vorbedingungen für die Aufführung von Musikdramen nach italienischem Muster gegeben.

Giulio Mazarini, wie sein eigentlicher Name war, wurde am 14. Juli 1602 in Pescina (Abruzzen) geboren und erhielt eine klösterliche Erziehung, die in ihm eine außerordentlich starke Liebe zur Musik wachrief. *„Il passa"*, sagt Romain Rolland, *„ses premières années dans le berceau du drame musical religieux."* Als das Jesuitenkolleg in Rom die Heiligsprechung seines Ordensstifters mit einem Singspiel feierte, soll Mazarin die Hauptrolle übernommen haben. Von größter Wichtigkeit wurden für ihn seine Beziehungen zu den einflußreichen Familien Calonna und Barberini, die mit der Entwicklung der jungen Oper in Rom unzertrennlich verbunden sind. Sie waren reich genug, um sich ein eigenes Theater bauen zu können, in dem vom Jahre 1632 an eine große Zahl von Musikspielen aufgeführt wurde. Am bekanntesten ist davon *„Chi sofre speri"*[135]) geworden, ein Stück, von dem Milton, als er es 1639 sah, sehr begeistert war. Die Darstellung zeichnete sich vor allem durch eine glänzende szenische Dekoration und komplizierte Maschinerie aus, Eigenschaften, die auch beim Auftreten der Oper in Frankreich und England für sie

---

[134]) Romain Rolland, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Thèse, Paris 1895; desgl. Romain Rolland, Musiciens d'autrefois. Paris (Hachette) 1914.

[135]) von Mgr. Ruspigliosi, dem späteren Papst Klemens IX.

charakteristisch sind, und die in ihrer Natur begründet zu sein scheinen. Mehr als das Schauspiel pflegt das Musikdrama danach zu streben, den Zuschauer durch Bild und Dekoration in die dem Stücke eigene Stimmung zu versetzen. „Merkwürdig!" sagt Nietzsche, „Schon der erste Gedanke an die Oper war ein Haschen nach Effekt."[136]) Mazarin blieb auch dann ein begeisterter Verehrer der neuen dramatischen Gattung, als er nach Frankreich übersiedelte. Nach seiner Berufung zum Nachfolger Richelieus erließ er die Order, *„de faire venir en France des musiciens de Rome, et en particulier de la chapelle papale pour une comédie ou un drame musical."*[137]) Er war unablässig bemüht, italienische Künstler nach Paris zu ziehen. Von Februar des Jahres 1644 datiert die *„ordre d'envoyer à Paris la Leonora, cantatrice, a qui l' on donnera mille pistoles pour le voyage, et autant de pension annuelle."*[137]) Einem solchen Angebot konnte Leonora Baroni, der auch Milton in Rom einige lateinische Verse gewidmet hatte,[138]) nicht widerstehen. Sie blieb mit ihrem Gatten über ein Jahr, vom Februar 1644 bis zum 10. April 1645, am französischen Hofe. Auch der junge Komponist Atto Milani weilte damals in Paris und schrieb die Oper *„La Finta Pazza."* Madame de Motteville war indessen von der Aufführung dieses Stückes am 14. Dezember 1645 nicht sehr befriedigt: *„Nous n'étions que vingt ou trente personnes, et nous pensâmes mourir d'ennui et de froid . . ."* Umso größere Hoffnung konnte Mazarin darauf setzen, die Brüder Barberini zu gewinnen. Nach dem Tode ihres Onkels, des Papstes Urban VIII., waren sie in eine immer ungünstigere Lage gekommen. Innozenz X., der Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl, scheute sich nicht, ihr Theater schließen zu lassen und sie mit dem Bann zu belegen. Darum folgten sie willig dem Rufe Mazarins. Der Kardinal Antonio Barberini kam im Oktober 1645 in Frankreich an, Francesco und Taddeo im Januar 1646. Mit ihnen hatte Mazarin die Begründer und Organisatoren der italienischen Oper für seine Dienste gewonnen. Von nun an merkt man ihre Hand bei den meisten Aufführungen im Palais-Royal. Sie hatten bald einen Stamm tüchtiger Schauspieler, Sänger und Komponisten um sich gesammelt, sodaß besonders die Oper einen ungeahnten Aufschwung nahm. Französische und italienische Musikdramen wurden in buntem Wechsel aufgeführt und ernteten nicht zuletzt wegen ihrer glänzenden Darstellungstechnik großen Erfolg. Unter den Künstlern, die den Barberini gefolgt waren, ragt der Dichter Francesco Buti und der

136) vgl. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Musarionausgabe, München 1921, Bd. III., S. 170.

137) vgl. Romain Rolland, Musiciens d'autrefois, S. 57.

138) Ad Leonoram Romae canentem
Altera Torquatum cepit Leonora poetam
cujus ab insano cessit amore furens.
Ah! miser ille tuo quanto felicius aevo
perditus, et propter te, Leonora, foret.
zitiert nach Rolland, Musiciens . . . . S. 58.

Komponist Luigi Rossi hervor, deren gemeinsam verfaßte Oper *„L'Orfeo"* zuerst am 2. März 1647 im Palais-Royal aufgeführt und häufig wiederholt wurde.

In der Zeit, wo sich der englische Hof und mit ihm Davenant in Paris aufhielt, herrschte also auf dem französischen Theater ein überaus reges Leben. Kein Wunder, daß auch die Gäste von dieser Begeisterungswelle erfaßt wurden und eine ausgesprochene Vorliebe für die italienische Oper heimbrachten. In diesem Sinne kann man die Singspiele Davenants durchaus als eine Frucht seines Pariser Aufenthaltes ansprechen. Jedoch ist die Meinung Courthopes verkehrt, wenn er in seiner *History of English Poetry* von unserem Dichter behauptet: *„he retired to France where he studied the structure of the opera as it was practised by Lulli and Quinault."* Das Zusammenwirken dieser beiden Künstler, die als die eigentlichen Schöpfer der französischen Oper anzusehen sind, begann erst 1672 mit *„Les Fètes de l'Amour et de Bacchus."* In den vierziger Jahren konnte Lully, der im Jahre 1633 geboren war und erst recht der um zwei Jahre jüngere Quinault noch gar keine Rolle auf der Pariser Bühne spielen. Es ist höchstens möglich, daß Davenant bei seinem Aufenthalte im Herbst 1655 in Frankreich eine der frühen Komödien Quinaults[139]) kennen lernte. Ein eigentlicher Einfluß seiner Opern macht sich in England erst lange nach dem Tode Davenants bemerkbar. Bis dahin war die englische Musik, die vor der Restauration nur das Liedhafte, Gesangliche gepflegt hatte, längst auf die Bühne gestiegen und hatte selbst ein starkes dramatisches Gepräge erhalten. Diese Entwicklung wurde von Davenant eingeleitet.

1. The First Dayes Entertainment at Rutland House.

Schon in dem ersten Stücke, mit dem er am 23.. Mai 1656 das bestehende Theaterverbot auf Grund behördlicher Erlaubnis durchbrechen durfte,[140]) in *„The First Dayes Entertainment at Rutland House, by Declamations and Musick: after the Manner of the Ancients"*, spielt die Musik die wesentlichste Rolle in der gesamten Aufführung. Die Handlung, wenn man überhaupt von einer solchen reden kann, tritt ganz zurück. Es mußte jeder an das verbotene Drama erinnernde Zug streng vermieden werden. Der Inhalt besteht lediglich in einer Unterhaltung, die in der Form der alten Dialoge gehalten ist, wie sie aus der Antike überkommen waren und sich bis in das 17. Jahrhundert neben den Maskenspielen hielten. Im Prolog entschuldigt Davenant

139) Der erste dramatische Versuch Quinaults war die auf Rotrous „Deux Pucelles" fußende Komödie „Les Rivales" (1653) vgl. weiteres in Le Grande Encyclopédie unter Quinault.

140) Hotson nimmt an, daß Davenant schon vorher illegale Aufführungen veranstaltete, a.a.O., S. 139.

zunächst die Mängel des Theaters und weist dann auf seine große Neuerung hin:

Think this your passage and the narrow way
To our Elisian Field, the Opera:
Tow'rds which some say we have gone far about
Because it seemes so long since we set out.

Dann ertönt Musik, „*adapted to the sullen Disposition of Diogenes, being heard a while.*" Der Zyniker Diogenes und der Dichter Aristophanes treten auf, „*who Declaim Against, and For Publick Entertainment by Morall Representations.*" Ihr Redestreit dreht sich also um eine Frage, die damals seit Jahren die Gemüter erhitzte, und die nur zum Schein in ein antikes Gewand gekleidet war, um den Verfasser gegen die unausbleiblichen Angriffe zu schützen. In dem mürrischen Diogenes erkennt man sofort den Typus des griesgrämigen Puritaners, der hinter jeder freudigen Regung des Menschen den Teufel vermutet. Er warnt die Athener vor den „*Publick Assemblies as tempt you to that cost in Vests and Ornaments, which occasions the emulations of pride.*" Als besonders gefahrvoll erscheint ihm die Musik: „*'tis a deceitful art, whose operations lead to the evil of extreams, making the melancholy to become mad, and the merry to grow fantastical.*" Aristophanes verkörpert den lebensfrohen Kavalierpoeten, der gegen die Melancholie seines Gegners polemisiert. Aus seinen Worten spricht die eigene Meinung des Dichters. Die Begeisterung, mit der sich Aristophanes für das Theater und besonders für die Musik einsetzt, läßt uns empfinden, wie sehr Davenant diese Güter entbehrte. Hier wird unausgesprochen ein scharfer Protest gegen die Fesseln laut, die das Puritanertum dem Bühnenwesen auferlegte. Die Eindrücke aus Frankreich sind dem Dichter noch sehr frisch. Nach einem über den Streit reflektierenden Chorgesange läßt er ein Instrumentalkonzert folgen, dessen französische Komposition er besonders betont: „*The Song being ended, a Consort of Instrumental Musick after the French Composition, being heard a while, . . .*"

Der zweite Teil des Stückes besteht aus einem Disput zwischen einem Pariser und Londoner, „*who Declaime concerning the prae-eminence of Paris and London.*" Der Dichter zeigt sich hier als guter Kenner der beiden Hauptstädte und ihrer Bewohner. Der Franzose führt den Streit mit sehr viel Witz und geistreichen Wendungen. Der Londoner pocht auf seine Gründlichkeit. Selbstverständlich untermischt dieser auch seine Rede reichlich mit französischen Worten, um sich den Eindruck eines umfassenden und modernen Wissens zu geben. Er ist ein typisches Beispiel für den Engländer jener Zeit, der trotz seiner großen Vaterlandsliebe die französische Bildung einseitig überschätzte. Am Schluß folgt wieder ein Chorgesang, der die Brücke zwischen den beiden Streitenden schlägt und das ruhige Urteil des Zu-

schauers darstellt. Mit diesen von Chor- und Instrumentalmusik umrahmten Dialogen leitet Davenant zu der ersten englischen Oper über.

2. The Siege of Rhodes, die erste englische Oper.

Als solche gilt das heroische Drama *„The Siege of Rhodes"*, das den Kampf zwischen Halbmond und Kreuz um diese Insel behandelt. Es wurde in seinem ersten Teile bereits im Herbst 1656 aufgeführt und gedruckt. Eine zweite veränderte und erweiterte Fassung wurde Ende Juni 1661 aufgeführt[141]) und 1663 gedruckt. Davenant selbst war sich bewußt, daß er mit dieser Neuerung einen Schritt ins Ungewisse tat. In der Vorrede zur ersten Fassung beklagt er zunächst die für die Aufführung eines musikalischen Stückes gänzlich unzulänglichen Räumlichkeiten, betont dann, daß die Musik von den besten Künstlern Englands ausgeführt sei, *„but being Recitative, and therefore unpractis'd here, though of great reputation amongst other nations, the very attempt of it is an obligation to our town."*[142]) Mit dem Hinweis auf die anderen Nationen sind vor allem die Franzosen und Italiener gemeint, ohne deren Vorstufe das Werk nicht zu denken ist. Dieser Abhängigkeit war man sich auch schon in der Restaurationszeit durchaus bewußt. Dryden weist darauf in seinem *„Essay Of Heroic Plays"*[143]) hin. *„The original of this music"*, führt er im Hinblick auf Davenant und *„The Siege of Rhodes"* aus, *„and of the scenes which adorned his work, he had from the Italian operas; but he heightened his characters, as I may probably imagine, from the example of Corneille and some French poets."* Diesem Zeugnis gegenüber ist es gewagt, der ersten englischen Oper eine rein französisch inspirierte Musik zuzusprechen, wie es häufig geschieht. Davenant gibt uns über ihre Art keinerlei Andeutungen wie etwa in *„The First Dayes Entertainment."* Da uns außerdem keine Note davon erhalten ist,[144]) sind wir letzten Endes nur auf Mutmaßungen angewiesen. Das unmittelbare Vorbild muß indessen die italienische Oper sein, wie sie sich in Frankreich entwickelt hatte. Wichtig ist es wieder zu betonen, daß Lulli und Quinault aus den oben angeführten zeitlichen Gründen noch keinen Einfluß gehabt haben können. Auch auf den Geschmack Karls II. hat Davenant vier Jahre vor der Restauration gewiß keine Rücksicht genommen. Maidment und Logan lassen es hier an eindeutiger Klarheit fehlen.[145])

---

141) vgl. Pepys' Diary unter dem 2. Juli 1661.

142) zitiert aus der Einleitung in der Davenantausgabe von Maidment und Logan, S. 235.

143) The Works of John Dryden, ed. by Scott-Saintsbury, Edinburgh 1883, vol. IV., S. 20.

144) Erwähnt finden wir die Musik zu „The Siege of Rhodes" bei Pepys (22. Jan. 1666/67), der sie sich von dem Musiker Darnell beschaffen läßt.

145) vgl. Dav.'s Works, Bd. III., S. 238.

Ihr Leitsatz *„With the taste for opera a taste for French music was imported into this country, in order to flatter the partiality of the king for everything that came from France, albeit he himself knew little of music"* kann sich nicht auf die frühere Fassung von *„The Siege of Rhodes"*, sondern höchstens auf die spätere erweiterte Gestalt beziehen. Andererseits wurzelt das Stück, nicht zum wenigsten auch in seinem musikalischen Teile, ebenso stark im englischen Boden. Die Komponisten, die hier einwirkten, gehörten zumeist der älteren Generation an, die dem Eindringen fremder Musik sehr unwillig gegenüberstand. Maidment und Logan führen die Mitarbeiter Davenants nach seinem eigenen Vorwort zur ersten Ausgabe des Stückes wie folgt an:[146])

The Composition of Vocal Music was perform'd
The First Entry by Mr. Henry Lawes.
The Second Entry by Capt. Henry Cook.
The Third Entry by Capt. Henry Cook.
The Fourth Entry by Matthew Lock.
The Fifth Entry by Mr. Henry Lawes.
The Instrumental Music was composed by Dr. Charles Coleman, and Mr. George Hudson.

Außer Lock (1630—1677) waren alle genannten Musiker schon unter Karl I. hervorgetreten.

Mit der Oper kommt Davenant zugleich der heroischen Tragödie, wie sie später durch Dryden ihre Gestalt erhält, erheblich näher. *„The story as represented"*, führt er im Vorwort aus, *„is Heroical, and notwithstanding the continual hurry and busy agitations of a hot Siege is (I hope) intelligibly convey'd to advance the characters of Virtue in the shapes of Valour and conjugal Love."* Saintsbury[147]) spricht das Stück hauptsächlich wegen seines *„high-flown sentiment, rhetorical style, and non-natural situation"* dem heroischen Dramentyp zu. Chase[148]) gibt darüber folgende umfassendere Auskunft:: *„The Siege of Rhodes is heroic in that it is written in rhyme, partly in heroic couplets; it has a war background; it is a story of love, with its usual ingredient of jealousy and of honour; and it contains argumentation in verse."* Das bedeutungsvolle Verdienst Davenants liegt darin, daß er hier das heroische Reimpaar bereits 4 Jahre vor der Restauration durchgehend im Drama verwandte. Er geht daher Roger Boyle, Earl of Orrery, der das *heroic* couplet zuerst in seiner am 13. August 1664 in *Lincoln's Inn Fields* aufgeführten Tragödie *„The History of Henry the Fifth"* benutzte, um mehrere Jahre voraus. Demgemäß ist Dr. Samuel Johnson zu verbessern, wenn er behauptet: *„The practice of*

146) vgl. Dav.'s Works, Bd. III., S. 236.
147) George Saintsbury in Chambers's Cyclopaedia of Engl. Lit. unter Dryden, (S. 796).
148) Lewis Nathaniel Chase, The English Heroic Play. New York 1903, S. 9.

making tragedies in rhyme was introduced soon after the Restoration, as it seems, by the compliance with the opinion of Charles II. who had formed his taste by the French theatre". Man wird auch heute noch die Parallele zur französischen Tragödie als berechtigt anerkennen. Damit erklärt sich indessen nicht, die beispiellos schnell einsetzende Verbreitung des *heroic couplet* auch bei nicht unbedingt französisch orientierten Dramatikern.[149]) Es ist ferner auffällig, daß der Alexandriner als solcher nicht übernommen wurde. Bis zu Davenant war das heroische Reimpaar nur in der epischen Dichtung beheimatet. Das Wort „*heroic*" war in diesem Zusammenhange gleichbedeutend mit „*epic*" geworden. Nach Chaucer hatte das Reimpaar vor allem bei Drayton in „*England's Heroical Epistles*", „*David and Goliah*", „*Noah's Flood*" und anderen Gedichten Verbreitung gefunden. Schließlich ist es noch in der Ovidübersetzung und in den Bibelparaphrasen von George Sandys, in Sharkerley Marmions „*Legend of Cupid and Psyche*" (1637) und in William Chamberlaynes Roman „*Pharonnida*" (1659) verwandt worden. Ebenso bedient sich John Donne in den „*Funeral Elegies*" und Abraham Cowley in dem Epos „*The Davideis*" des heroischen Reimpaares.[150]) Auch Davenant hat sich zunächst in epischen Gedichten mit dieser Versart vertraut gemacht. Die 1635 gedruckte Sammlung „*Madagascar and other Poems*" ist größtenteils im *heroic couplet* gehalten. In der ein Jahr später erschienen Tragikomödie „*The Platonic Lovers*" hat er sich indessen nur entschließen können, außer dem Prolog und Epilog die beiden Schlußzeilen einiger Szenen mit dem Reim zu versehen. Darin folgte er den elisabethanischen Dramatikern, die das Reimpaar schon von der Einführung des Blankverses in der Tragödie an stets für besonders gehobene, pathetische Stellen und als Schlußakkord für Szenen und Akte verwandten. Davenant dehnt dieses lyrische Pathos in „*The Siege of Rhodes*" auf größere Partien des Dramas aus. Dieser Uebergang erweist sich zunächst lediglich als das Resultat der künstlerischen Entwicklung Davenants. Die französische Tragödie spielte dabei nur die Rolle eines Beispiels, das dem Dichter zeigte, wie sich der Reim wirkungsvoll für das Drama verwenden ließ. Die umfassende, nach der Restauration außerordentlich schnell einsetzende Verbreitung dieses Verspaares auf dem englischen Theater der Restaurationszeit hängt mit der uneingeschränkten Vorliebe der Hofkreise für den Reim zusammen. Hier wirkte sich der französisch orientierte Geschmack des jungen Königs in bedeutungsvoller Weise aus. Dryden, der in seinem „*Essay on Dramatic* Poesy" (1668) das heroische Reimpaar grundsätzlich für die Tragödie forderte, bestätigt diesen Sachverhalt ausdrücklich in der

149) Eine Aufzählung der von 1656 bis 1703 im heroischen Versmaß abgefaßten Dramen liefert Chase, a.a.O., S. 232 ff.

150) Die angeführten Beispiele werden teilweise schon von Brunner in seiner Rezension zu Spindlers „Metrik" vorgebracht. Vgl. Engl. Studien, Bd. 65, S. 269.

Dedication zu *„The Indian Emperor“*: *„The favour which heroic plays have lately found upon our theatres has been wholly derived to them from the countenance and approbation they have received at court. The most eminent persons for wit and honour in the royal circle having so far owned them that they have judged no way so fit as verse to entertain a noble audience, or to express a noble passion.“* Man hatte sein Ohr an den wohlklingenden Rhythmus des französischen Alexandriners gewöhnt und konnte sich das Pathos der Tragödie nicht mehr ohne Reim denken. Daher fand das heroische Couplet gerade in den Kreisen des Hofes, die im Exil gewesen waren, — und das waren nach der Restauration die einflußreichsten — begeisterten Widerhall. Für die Komödie wurde es dagegen nicht gebräuchlich. Man achtete streng darauf, daß nur die ernsten und pathetischen Stellen dem heroischen Reimpaare vorbehalten blieben. Diese Regel wurde von den meisten Restaurationsdramatikern befolgt. Dryden faßte in den *„Rival Ladies“* (1663) die tragischen Teile im heroischen Couplet, die komischen dagegen in Prosa ab.. Etheredge hielt es in seiner Tragikomödie *„The Comical Revenge, or Love in a Tub“*, die im Sommer 1664 im *Duke of York's Theatre* aufgeführt wurde, ebenso. Eine derartige Unterscheidung war indessen für die englische Dramatik nicht neu. Shakespeare traf bereits eine ähnliche Maßnahme, wenn er die scherzhaften Episoden durch Prosadarstellung von den Blankversen abhob. Davenant ging also durchaus mit dem überkommenen englischen Theater konform, wenn er den Reim für die Darstellung komischer Szenen vermied. Für die wirkungsvolle Handhabung von tragischem Pathos und Reim konnte ihm die französische Tragödie das beste Vorbild liefern. Dort fand er die Genauigkeit und Feinheit der Form mit einer großen sprachlichen Ausdruckskraft vereint, die den Fremden auch heute noch in ihren Bann zieht. Von seiner früheren preziösen und barocken Sprachgestaltung wich Davenant damit endgültig ab. Er schulte sich an der meisterhaften Disziplinierthеit Corneillescher Verse, freilich ohne sein Vorbild zu erreichen. Ihm war es letzten Endes nur um ein Maximum von Bühnenwirksamkeit zu tun, ein Streben, das in hohem Maße in der Aufführungstechnik des Stückes zum Ausdruck kommt.

Auch darin bezeichnet *„The Siege of Rhodes“* einen Markstein in der englischen Literaturgeschichte. Es gilt als das erste Stück, das mit wechselnden Szenenbildern aufgeführt wurde. Schelling[151]) weist darauf hin, daß diese These insofern inkorrekt ist, als auch schon bei früheren Aufführungen derartige Szeneriewechsel stattfanden. Zu einer allgemeinen Einrichtung vermochten diese Versuche jedoch nicht auf dem englischen Thea-

---

[151]) Siehe Felix E. Schelling in der Cambridge History of Engl. Lit. Bd. VIII., S. 117.

ter zu führen. Lediglich in den Maskenspielen hatten sie sich durchgesetzt. An sie knüpft Davenant an. Diese Beziehung hat in ihren Grundzügen bereits Joseph Knight in seiner 1886 erschienenen Ausgabe des *Roscius Anglicanus* erkannt. Dort heißt es: *„In the performance of „The Siege of Rhodes" at Rutland House, stage scenery was for the first time used. Scenery of a sufficiently elaborate kind had been employed in different countries in the time of Shakespeare and Ben Jonson, as evidence conclusively proves, expensive scenery was provided for masques. So far as regards a stage-play, it was first used by Davenant."* In der Folgezeit bedeutet vor allem die Untersuchung von Lawrence[152]) einen wesentlichen Fortschritt, in der dieser eine zweifache Wurzel für die perspektivische Bühne der Restaurationszeit aufzeigt. *„As created by D'Avenant,"* stellt er im Hinblick auf die «*picture-stage*» fest, *„it was a happy amalgam of the prime characteristics of the platform-stage and the masque-stage of the* Caroline period." Den zum Maskenspiel führenden Fäden geht Keith[153]) sehr sorgfältig nach. Er weist darauf hin, daß John Webb, der uns bekannte Mitarbeiter von Inigo Jones, auch für *„The Siege of Rhodes"* tätig war und hier dieselbe Inszenierungstechnik wie auf der höheren Maskenbühne anwandte. Davenant selbst erwähnt die Mitwirkung Webbs ausdrücklich im Vorwort *„To the Reader"* mit den Worten: *„ . . . who design'd and order'd it."* Es ist Keith nun gelungen, unter den in der Bibliothek zu Chatsworth befindlichen Sammlungen von Maskenzeichnungen die Skizzen Webbs für *„The Siege of Rhodes"* festzustellen. Sie sind im *„Burlington Magazine"* vom Mai 1914 ververöffentlicht. Keith versucht, die Identität von fünf Szenenbildern und einer Proszeniumskizze mit den Originalzeichnungen Webbs zumeist recht einleuchtend zu beweisen. Man ist allerdings nicht überzeugt, daß die Proszeniumskizze ausschließlich für *„„The Siege of Rhodes"* bestimmt war. Es fehlt vor allem die Inschrift *„Rhodes"* auf der Mitte des Frieses, wie sie Davenant in der Bühnenanweisung ausdrücklich verlangt. Außerdem ist der Maßstab der Zeichnung ($^5/_{16}$ Zoll auf 1 Fuß) ein anderer als bei den übrigen Szenerieskizzen ($^5/_8$ Zoll auf 1 Fuß). Die hier wiedergegebene Vorbühne scheint darum auch für andere heroische Dramen berechnet gewesen zu sein, etwa für die des Earl of Orrery, auf dessen Stücke sich mehrere Zeichnungen in der Sammlung beziehen. Vielleicht haben wir hier auch eine spätere Abänderung der Vorbühne von *„The Siege of Rhodes"* für ein anderes heroisches Drama vor uns. Die übrigen fünf Bühnenbilder gehören jedoch wegen ihrer völligen Uebereinstimmung mit der

---

152) William I. Lawrence, The Origin of the English Picture-Stage. Philadelphia 1913.

153) William Grant Keith, The Designs for the First Movable Scenery on English Public Stage. Burlington Magazine, April 1914, S. 31 f.

dramatischen Situation und mit den Anweisungen Davenants zweifellos zu *„The Siege of Rhodes"*. Außerdem zerstreut die Randbemerkung des ersten Bildes (1: *Sceane Rhodes*) jeden anderen Deutungsversuch. Von diesen Skizzen werden die zum ersten, zweiten und fünften Akt gehörigen als *„a shutter"*, die beiden anderen als *„relieve"* bezeichnet. Die letzteren wollen durch stärkere Konstrastierung einen genaueren Eindruck von den Entfernungen vermitteln und setzten sich nach der Ansicht von Keith aus mehreren Einzeldekors zusammen. Sie haben ihren Standort ganz im Hintergrunde der Bühne von *Rutland House*, wie deren Grundriß und Längsschnitt ausweist. Als solche glaubt Keith zwei Skizzen aus der Sammlung der *Lansdowne Manuscripts* (British Museum Nr. 1171, fol. 11 u. 12) ansprechen zu können, obwohl sie keinerlei Aufschrift tragen. Beim Vergleich mit den besprochenen Bühnenbildern von *„The Siege of Rhodes"* ergibt sich jedoch eine Uebereinstimmung der wesentlichsten Maße, sodaß man den Schluß ziehen kann, daß hier die Bühne von Rutland House dargestellt ist, wo *„The Siege of Rhodes"* 1656 aufgeführt wurde. Wenn wir diese beiden Zeichnungen den Bühnenskizzen von *„Salmacida Spolia"*, die wir bei Reyher reproduziert fanden, gegenüberstellen, so fällt auf den ersten Blick eine frappante Aehnlichkeit auf, die sich nur durch eine direkte Abhängigkeit erklären läßt. Die gesamte Szenerie ist Zug für Zug der Maskenbühne entnommen. Auch die *„releives"* haben dort ihre Vorbilder. Auf der Grundrißskizze für *„Salmacida Spolia"* bezieht sich folgender Eintrag auf den Raum im Hintergrund der Bühne, wo die Maskierten ihren Sitz hatten: *„The space for Releiues betwixt ye backshutters and backcloth when ye seates were lett downe under ye stage."* Die nur für Maskenspiele verwendungsfähigen Einrichtungen sind natürlich nicht übernommen. Sonst besteht der einzige Unterschied lediglich darin, daß die Maße den beschränkten räumlichen Verhältnissen im *Rutland House*, um deren Berücksichtigung Davenant übrigens im Vorwort bittet, angepaßt sind. Darin liegt auch die Verminderung der Seitenkulissen von vier auf drei Bildergruppen begründet. Die weittragende Bedeutung von Inigo Jones für die Entwicklung des englischen Theaters tritt hier unverkennbar in Erscheinung. Dieser Umstand schließt aber in sich, daß vor allem das italienische Element einflußreich blieb; denn die Maskenbühne Karls I. war wesentlich durch die *Commedia dell'arte* bestimmt. Es ist daher durchaus verfehlt, wenn Keith fremde Einflüsse grundsätzlich leugnen will. Das Anknüpfen an die Tradition des Maskenspieles ging nicht mechanisch vor sich. Davenant hatte in den sechzehn Jahren nach der Aufführung von *„Salmacida Spolia"* am französischen Hofe gelernt, die nötige Pracht auf der Bühne zu entfalten. Die kleinen Räume im *Rutland House* zogen seinem Können indessen enge Grenzen. Erst als er im Juli 1658 das *Drury-Lane-Theater* bezogen hatte, boten sich einer prunkvollen Inszenierung

größere Möglichkeiten.[154]) Das Publikum verfolgte die Neuerungen Davenants mit ungeteiltem Interesse. Auch Pepys lobte die Szenerie, als er den zweiten Teil von *„The Siege of Rhodes"* am 2. Juli 1661 sah, *„which indeed is very fine and magnificent"*. Allardyce Nicoll weist darauf hin, daß Davenant durch die Einführung der beweglichen Szenerie der Truppe Killigrews den Vorrang abgewann und ihr die Zuschauer fortzog.[155]) Der Boden auf den Davenant die Saat ausstreute, war günstig, *„for during their continental wanderings Charles and his courtiers became convinced of the superior merits of the picture-stage"*.[156]) Für die Zukunft wurden durch diese Neuerung bedeutsame Aenderungen im Bühnenwesen möglich. Vor allem war der Wechsel der Oertlichkeit nun sehr viel schneller und vollkommener vorzunehmen als vorher. Jedoch brachte die übertriebene Beachtung der Inszenierungskunst auch nicht unwesentliche Gefahren mit sich. Das Schauspiel drohte in Aeußerlichkeiten zu erstarren und darüber den wertvollen inneren Gehalt des Stückes zu verlieren. Die inhaltliche Verflachung des englischen Restaurationstheaters nimmt hier ihren Ursprung.

Eine nicht weniger umwälzende Neuerung brachte Davenant dadurch auf die Bühne, daß er die Rolle der Janthe in die Hände von Mrs. Coleman legte, der Gattin von Edward Coleman, der den Alphonso spielte. Damit wurde *„The Siege of Rhodes"* das erste Schauspiel Englands, bei dessen Aufführung eine Frau mitwirkte. Wenn man allerdings beanstandet, daß Mrs. Coleman keine berufsmäßige Schauspielerin war, sondern nur gelegentlich und noch dazu auf einer behelfsmäßigen Bühne die Rolle dieser Oper sang, dann fällt der Ruhm, als erste Frau auf dem englischen Theater erschienen zu sein, Mrs. Hughes zu, die als Mitglied der Truppe Davenants am 8. Dezember 1660 die Desdemona im *„Mohr von Venedig"* spielte.[157]) Jedenfalls ist das Bestreben Davenants, wie in Frankreich auch Schauspielerinnen auftreten zu lassen, schon aus den Erstaufführungen von *„The Siege of Rhodes"* zu erkennen. Bei dem Publikum, das der puritanischen Sittenstrenge überdrüssig war, fand die neue Mode begeisterte Aufnahme. Sie konnte sich nach der Restauration umso eher durchsetzen, als sie auch den Wünschen Karls II. und der jungen Adeligen entgegenkam, die an dem Auftreten von Schauspielerinnen auf der französischen Bühne großen Gefallen gefunden hatten. Das erotische Moment spielt auch hierin für die Restaurationszeit eine wichtige Rolle. Die zahlreichen Liebesabenteuer der Höflinge mit Schauspielerinnen werden in der Folge für den englischen Hof charakteristisch. Von Karl II. sind vor allem seine Beziehungen zu der hübschen und intriganten Nell

---

154) vgl. dazu Leslie Hotson, The Commonwealth and Restoration Stage. S. 156 u. 157.

155) A Nicoll, A History of Restoration Drama 1660—1700. Cambridge 1923. S. 30 f.

156) vgl. dazu Spencer, Shakespeare Improved. S. 6 u. S. 39.

157) vgl. dazu Spencer, a.a.O., S. 6 u. S. 39.

Gwynn bekannt. Seine häufigen Theaterbesuche galten auch der Geliebten, mit der er nach der Aufführung ein Stelldichein verabredet hatte. Auch während der Vorstellung war man wenig zurückhaltend. Der Ruf der Schauspielerin mußte natürlich darunter leiden; aber in dem Trubel der Hoffestlichkeiten fanden die Stimmen, die sich gegen sie erhoben, kein Gehör. Bald sah man kein Stück mehr auf der Bühne, wo nicht eine Frau mitwirkte. Auch in die beliebten alten Verkleidungsszenen wurden Schauspielerinnen übernommen. Unter dem 28. Oktober 1661 berichtet Pepys über einen solchen Fall: „*. . . to the Theatre, and there saw ‚Argulus and Parthenia', where a woman acted Parthenia, and came afterwards on the stage in men's clothes, and had the best legs that ever I saw, and was very well pleased with it.*" Allerdings wurden zur Besetzung weiblicher Rollen nicht ausschließlich Frauen verwandt. Auch schöne Schauspielerjungen behaupteten sich dafür. Besonderen Ruhm erlangte darin Kynaston. Am 7. Januar 1661 sah ihn Pepys: „*Among other things here, Kinaston, the boy, had the good turn to appear in three shapes: first, as a poor woman in ordinary clothes, to please Morose; then in fine clothes, as a gallant, and in them was clearly the prettiest woman in the whole house, and lastly, as a man.*" Früher war die Verwendung von Knaben und Jünglingen für weibliche Rollen fast ausschließlich üblich gewesen. Soweit Männer dazu herangezogen wurden, bildete die Nachahmung der Frauenstimmen eine besondere Schwierigkeit. Aus Shakespeares Sommernachtstraum ist die Stelle bekannt, wo Quince den Flute auffordert und dieser sich vergebens gegen die schwere Aufgabe sträubt:

Quince:

Flute, you must take Thisby on you.

Flute:

What is Thisby? a wandering knight?

Quince:

It is the lady that Pyramus must love.

Flute:

Nay, faith, let me not play a woman; I have a beard coming.

Quince:

That's all one: you shall play it in a mask, and you may speak as small as you will.

Bottom:

An I may hide my face, let me play Thisby too, I'll speak in a monstrous little voice, ‚Thisne, Thisne'; ‚Ah Pyramus, noy lover dear! thy Thisby dear, and lady dear'.

Quince:

No, no, you must play Pyramus: and, Flute, you Thisby. (I, 2, 46—58)

Eine gute Nachbildung der Frauenstimmen galt bei den männlichen Schauspielern als eine seltene und besonders rühmliche Leistung. Wenn die Frau trotz solcher Schwierigkeiten jahrhundertelang von der Bühne fernblieb, so lag das zum guten Teile an ihrer sozialen Stellung. Sie wurde dem Manne keineswegs in allem ebenbürtig gerechnet. Ihr Wirkungskreis sollte sich auf die Familie beschränken. Vor allem sah der Klerus seine Aufgabe darin, das Auftreten von Schauspielerinnen als unmoralisch und heidnisch zu bekämpfen. Mit Duchartre[158]) geht man nicht fehl, in der Machtstellung und dem Einfluß der christlichen Kirche den Grund dafür zu suchen, daß der Beruf der Schauspielerin im gesamten Abendlande zum Teil bis in das 18. Jahrhundert hinein unbekannt und noch lange Zeit danach verpönt war. In England trug in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das immer mächtiger werdende Puritanertum wesentlich dazu bei, die Frau vom Theater fernzuhalten. Darum mußten alle Bemühungen Henriette Maries, ihr auf der Hofbühne Zugang zu verschaffen, scheitern. Eine schon 1629 auf Veranlassung der Königin hergekommene französische Komödiantengesellschaft, die auch Schauspielerinnen auftreten ließ, verfiel damit in England allgemeiner Ablehnung und Verachtung.[159]) *„The innovations they brought were apparently too great for the Englishmen of that day,"* bemerkt Upham[160]) in treffender Einschätzung des damaligen englischen Zeitgeistes. Auch Henriette Marie selbst hatte mit den Schäferstücken, die sie mit ihren Hofdamen aufzuführen pflegte, keinen sonderlichen Erfolg, obwohl schon Elisabeth und auch ihre Nachfolgerin Anna in Maskenspielen aufgetreten waren. Den Franzosen war die Schauspielerin bereits seit Jahrzehnten eine bekannte Gestalt. Italienische Komödianten hatten sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts eingebürgert. Italien, das klassische Land der Renaissance, scheint also auch zuerst den mittelalterlichen Bann, der den Frauen die Bühne versagte, gebrochen zu haben. Hier hatten einige Schauspielertruppen wie die der Gelosi gewagt, zu den überlieferten Gestalten der *Commedia dell 'arte,* des *Arlechino, Dottore, Pantalone, Capitano* usw. die weiblichen Rollen der *Cantarina, Ballerina, Servetta,* der *Franceschina* und *Isabella* durch junge Mädchen spielen zu lassen. Die lebhafte und sensible Natur des Romanen begeisterte sich schnell und nachhaltig für die schauspielerischen Fähigkeiten der Frau, die sich darum in Italien und Frankreich eher auf der Bühne durchsetzen konnte als in England, wo sie erst 1656 in *„The Siege of Rhodes"* ihren Einzug hielt.

Der Inhalt dieses für das englische Theater so bedeutungsvollen Stückes lehnt sich unverkennbar an die früheren heroischen

---

158) Pierre-Louis Duchartre, La Comédie Italienne. Paris 1925, S. 296.

159) vgl. Dramatic Records of Sir Henry Herbert, ed. by Joseph Quincy Adams, Yale (U. P.), S. 59 f.

160) vgl. Alfred Horatio Upham, The French Influence in English Literature, New York. Columbia (U. P.) 1911, S. 370.

Dramen Davenants an. Liebe und Ehre sind wieder die Angelpunkte der Handlung, die folgendermaßen abläuft:

Alphonso, ein seit kurzem verheirateter Herzog von Sizilien, weilt zu Besuch auf Rhodos, als plötzlich die türkische Flotte erscheint, um die Insel zu belagern. Der Großmeister Villerius bittet den Gast, schnell nach Sizilien zurückzukehren, da auf Rhodos keine Sicherheit mehr für sein Leben bestehe. Alphonso wehrt jedoch entschieden ab. Die Liebe zu seiner Gattin treibe ihn, seine Ehre bis zum Tode zu verteidigen:

Honour is colder virtue set on fire:
My honour lost, her love would soon decay:
Here for my tomb or triumph I will stay.
My sword against proud Solyman I draw,
His cursed prophet, and his sensual law.

Ianthe hat sich inzwischen über das Schicksal ihres Mannes beunruhigt und beschlossen, ihm von Sizilien aus nachzufahren. Ihre Schiffe werden jedoch nach hartem Kampfe von den Türken gekapert, und Ianthe wird Solyman vorgeführt. Dieser ist von ihrer Schönheit und Unerschrockenheit bezaubert und gewährt ihr freien Abzug. So kommt Ianthe nach Rhodos, um Alphonso vom Kampfe zurückzuhalten. Ihre Auffassung von Liebe und Ehre unterscheidet sich typisch von der ihres Gatten. Wie Evandra in *„Love and Honour"* sieht sie darin zwei unvereinbare Begriffe. Die Ehrauffassung Alphonsos gefährdet ihre Liebe zu ihm, die ihr alleiniger Lebensinhalt ist und der sie wie einem Idol anhängt. Darum ermahnt sie ihn:

Take heed, Alphonso, for this care of me,
Will to my fame injurious be;
Your love will brighter by it shine,
But it eclipses mine.

Als alles Flehen nutzlos erscheint, grollt sie ihm, da er ihr Leben und Ehre vorenthalte, was selbst Solyman in seinem Zorn nicht getan habe. Bei den Türken hat die Freilassung Ianthes Staunen erregt und in Roxolana, der Gattin Solymans, wilde Stürme der Eifersucht entfesselt. Mit der Hervorkehrung dieses dramatisch äußerst wirksamen Elementes schlägt Davenant eine neue Mine an.[161]) Nach Thaler[162]) hat Davenant dieses Moment aus Thomas Heywoods *„Fair Maid of the West"* übernommen, wo es sich zu einem wichtigen Angelpunkte entwickelt hat. Der weitere Verlauf der Handlung ist bekannt. Nach Zusammenfassung aller Kräfte versuchen die Rhodenser schließlich einen verzweifelten Ausfall, bei dem sowohl Ianthe als auch Alphonso verwundet werden. Die Uebermacht der Türken kann jedoch den Angriff zurückschlagen und versucht nun, Rhodos durch eine lange Belagerung zu bezwingen. Damit endigt der erste Teil des Stückes, der in fünf

[161]) vgl. Chase, The English Heroic Play. S. 119.
[162]) vgl. Publ. of the Mod. Lang. Ass. of America, Bd. XXXIX., S. 628.

Entries zerfällt, die von Instrumentalmusik und Chören umrahmt sind und damit dem Stücke den Charakter einer Oper geben.

Der zweite Teil, der wieder die übliche Einteilung in fünf Akte verwendet, setzt die Handlung fort. Die Insel hat mittlerweile immer mehr unter der Belagerung zu leiden gehabt. Die hungernde Bevölkerung ist von Tag zu Tag unruhiger geworden, die Hoffnung auf Entsatz ganz geschwunden. In dieser Not entschließt man sich, den Türken die Bereitwilligkeit zu Verhandlungen kundzutun. Das Volk setzt alles Vertrauen auf Ianthe. Diese willigt aus Liebe zu ihrem Gatten nach langem Drängen schließlich ein, als Gesandte in das Lager Solymans zu gehen, wo sie ihn unter Tränen zu erweichen sucht. Solyman läßt sie in das Zelt Roxolanas führen, um deren Eifersucht anzustacheln. Er will seine Gemahlin demütigen, weil sie für ihren Sohn die Nachfolgeschaft erstrebt. Roxolana gerät bei dem Anblick der vermeintlichen Rivalin in solche Wut, daß sie hernach mit einem Dolche in deren Zimmer dringt, um sie zu töten. Haly weiß jedoch noch rechtzeitig das Unheil zu verhindern. Im Gespräche erkennt Roxolana dann die edlen Absichten Ianthes und wird mit hoher Achtung vor dem christlichen Glauben erfüllt. Beide versöhnen sich und scheiden als Freundinnen. Die Sorge um Ianthe hat die Rhodenser zu einem letzten verzweifelten Ausfall getrieben, nachdem sie zuvor den Palast des Großmeisters angezündet haben. Alphonso wird gefangen eingebracht und mit Zustimmung Roxolanas von Ianthe entfesselt. Solyman ist erfreut, seine Gattin von falschem Ehrgeiz befreit zu sehen und gewährt Ianthe und Alphonso volle Freiheit, nach Sizilien zurückzukehren.

Es bedarf kaum eines besonderen Hinweises, daß dieser von Liebesglück und Liebesleid, von Treue und Eifersucht, von Kampf und ritterlicher Ehre durchpulste Stoff stärkstens von den französischen Romanen *à longue haleine* beeinflußt ist. Besonders eng sind die Beziehungen zu Mademoiselle de Scudérys *„Ibrahim, ou l'Illustre Bassa"*, der 1641 erschien und schon 1652 von Henry Cogan in englischer Sprache herausgegeben wurde. Die Einwendungen Campbells,[163]) der den Einfluß des Ibrahim auf *„a possible suggestion of the subject"* beschränken wollte, haben mit Recht wenig Zustimmung gefunden. Es ist schlechthin undenkbar, daß Davenant diesen Roman, der seit seinem Erscheinen in steigendem Maße das literarische Interesse der Oeffentlichkeit beherrschte, nicht kennen lernte. Die mannigfachen stofflichen Zusammenhänge bestätigen die Abhängigkeit. Auch im *„Ibrahim"* sucht Solyman die Geliebte des Titelhelden für sich zu gewinnen, ohne sie in ihrer Treue irreleiten zu können. Ebenso betreibt Roxolana, die rechtmäßige Gattin Solymans, dort die Tötung Ibrahims und Isabellas, und der Herrscher der Türken kämpft zwischen Neigung und Pflichten. Jedoch läßt sich neben mannigfachen Abweichungen ein grundlegender Unterschied in der Stellung der Heldin nicht

163) vgl. Mod. Lang. Notes XIII., S. 177 ff.

leugnen. Isabella spielt im französischen Roman lediglich eine passive Rolle, während Ianthe im Mittelpunkte des dramatischen Geschehens steht. Sie faßt heldenmütig den Entschluß, die Kette der türkischen Schiffe zu durchbrechen, um ihrem Gatten zu Hilfe zu kommen, sie beteiligt sich selbst am Kampfe und führt die Verhandlungen mit dem Feinde. Derartige Unterschiede haben Campbell[164]) veranlaßt, als Hauptquelle des Dramas den Solyman- und Persedazyklus,[165]) zu dem Thomas Kyd 1588 ein Drama beigetragen hatte, anzusprechen. Die klar hervortretende Uebereinstimmung von Charakteren, Situationen und Motiven läßt auch hier an der bestehenden Abhängigkeit kaum Zweifel zu. Nach der Darstellung Kyds trifft Solyman unter den Gefangenen, die er bei der Belagerung von Rhodes macht, die Geliebte von Erastus, der sich durch Mut und Tapferkeit dessen Freundschaft erworben hat. Perseda widersetzt sich der Leidenschaft des Türken, der seinen Rivalen indessen nach langem Schwanken unter nichtigem Vorwande töten läßt. Der von Davenant abweichende, tragische Ausgang des Stückes und der Umstand, daß Perseda nicht wie Ianthe zweimal sondern nur einmal mit dem Sultan zusammentrifft, sind Alwin Thaler[166]) die Hauptgründe, in Thomas Heywood's *„The Fair Maid of the West"* (gedruckt 4° 1631) eine weitere Vorlage zu sehen, wo diese Unterschiede fortfallen. Außerdem konnten die Abenteuer der Bess Bridges, die aus dem Erlös ihrer gesamten Habe ein Schiff ausrüstet, um ihren Geliebten zu suchen und ihn nach erbittertem Kampfe gegen eine spanische Flotte unter den erbeuteten Gefangenen findet, in hohem Maße das Vorbild für die ähnlichen Erlebnisse Ianthes liefern, die Tupper mit weniger Wahrscheinlichkeit auf Mademoiselle de Scudérys Ibrahim zurückführen möchte: *„There is a slight resemblance in the adventures of Ianthe to those of Axiamira in this romance. Rustan captured the ship on which Axiamira was sailing, after she had made a gallant fight in which all her men were slain. She was taken later to the court of Solyman, where she remained in prison in great fear of Roxolana. This story may have given D'Avenant some hints for the adventures of Ianthe."*[167]) Axiamira ist indessen eine unbedeutende Nebenfigur, der nicht entfernt der heroische Geist und die Größe zukommt, die Ianthe besitzt, deren Charakter viel mehr auf Heywoods *„Fair Maid"* hinweist. Auch das weitere Schicksal der Bess hat mit dem Ianthes eine auffallende Aehnlichkeit. Sie muß sich der Liebe eines fremden Herrschers, Mullisheg und den Racheplänen seiner eifersüchtigen Frau Tota erwehren. Erst nach vielen Leiden, in denen sich ihre unverbrüch-

---

164) a.a.O.

165) vgl. Ernst Sieger Geschichte von Soliman und Perseda in der neueren Literatur. Zeitschrift für vergl. Lit.-Gesch., IX., 32 ff.

166) Alwin Thaler, Thomas Heywood, D'Avenant, and the Siege of Rhodes. Publ. of the Mod. Lang. Ass. of America, Bd. XXXIX., S. 624 ff.

167) „Love and Honour" and „The Siege of Rhodes." By Sir William D'Avenant; ed. by James W. Tupper, Boston, The Belles-Lettres Series 1909. S. 181.

liche Treue bewährt, erhält sie mit ihrem Geliebten einen freien und ehrenhaften Abzug. Für die historischen Grundlagen des Stückes benutzte Davenant nach dem Urteil aller bisherigen Forscher Knolles' *„Historie of the Turkes"* (1603). Die geschichtlichen Tatsachen erscheinen jedoch in dem Lichte der höfischen Ideenwelt jener Zeit. Vor allem ist Soliman nicht der grausame Herrscher, der er in Wirklichkeit war. An ihm ist die ritterliche Höflichkeit des Franzosen abgezeichnet. Ianthe sagt von ihm: *„He seem'd in civil France"*. Davenant ist unbestreitbar zu einer sehr viel achtungsvolleren Einschätzung des französischen Volkes und seiner Kultur gelangt. Es ist erinnerlich, wie abfällig er im *„Albovine"* über den französischen Soldaten dachte. Jetzt läßt er dagegen Alphonso ausrufen:

How bravely fought the fiery French,
Their bulwark being stormed![168]

Auch die bunte französische Mode erscheint dem Dichter geschmackvoller als sonst. Ohne satirisch zu werden, besingt er sie in dem ansprechenden Liedchen:

Let us live, live! for being dead,
The pretty spots,
Ribbands and knots,
And the fine French dress for the head,
No lady wears upon her
In the cold, cold bed of honour.

Im Aufbau des Stückes nimmt sich die einheitlich durchgeführte Handlung vorteilhaft aus. Der ernsten Grundstimmung entsprechend verzichtet Davenant auf seine früher beliebten possenhaften Einschläge und nähert sich damit der Technik der französischen Tragödie. Der Ort der Handlung ist Rhodos und zwar teils das Lager des Großmeisters, teils das Solymans. Das Gespräch der Ianthe mit ihren Frauen auf Sizilien, im Verlaufe dessen sie sich zur Ueberfahrt nach Rhodos entschließt, fehlt in der ersten Ausgabe. Durch diesen Zusatz wird die Einheit des Ortes durchbrochen. Zeitlich sind die Ereignisse verhältnismäßig eng begrenzt. Jedoch ist zwischen dem ersten und zweiten Teil des Dramas ein mehrmonatiger Zeitraum anzusetzen, da die Not der Rhodenser eine längere Belagerung voraussetzt. Im gesamten Aufbau ist eine planvolle Ordnung zu erkennen. „Gehalt und Gestalt" des *heroic play* waren nun endgültig festgelegt. Es blieb Dryden vorbehalten, diese dramatische Gattung auf der gegebenen Grundlage zu größerer Vollendung zu führen.

3. The Cruelty of the Spaniards in Peru.

Etwa zwei Jahre nach der ersten Aufführung von *„The Siege of Rhodes" im Rutland House* wurde das Singspiel *„The Cruelty of*

[168]) vgl. Anm. der Dav.-Ausg. Bd. III., S. 263.

the Spaniards in Peru" im Juli 1658 im Cockpit von Drury-Lane, „*At Three after noone punctually*" gegeben. Der Wechsel des Theaterraumes bedeutete mehr als eine reine lokale Verbesserung. Davenant durfte hier zum ersten Male wieder vor die Oeffentlichkeit treten. Die Einwilligung Cromwells wußte er sehr geschickt zu erreichen, indem er die durch fortwährenden Feindseligkeiten entstandene Animosität gegen die Spanier voll ausnutzte und zugleich der Musik, die der Verfolgung der Puritaner nur wenig ausgesetzt war, eine wesentliche Rolle zuwies. Als Quelle des Stückes, das schon 1658 im Druck erschien (4°), diente ihm nach Hotson eine Uebersetzung von Las Casas: „*The Tears of the Indians: Being an Historical and true Account of the Cruel Massacres and Slaughters of above Twenty Millions of innocent People; Committed by the Spaniards . . . Written in Spanish by Casanus, an Eye-witness of those things; And made English by J. P*[*hillips*]. *London:* [*9. Jan.*]." *(Brit. Mus. E 1586. 501.*[169]*)* Davenant behandelte diesen Stoff in sechs „*entries*", die jeweils aus einer Rede mit folgendem Gesange bestehen. Die außerordentlich eingehenden Bühnenbeschreibungen verraten das große Interesse des Dichters an einer glanzvollen Szenenausstattung. Eingangs sieht man eine wild zerklüftete Landschaft Westindiens. Man hört ein Instrumentalkonzert, „*being a wild air suitable to the region*". Der Hauptpriester tritt in prächtigen Federgewändern auf. Er lobt in seiner Rede den alten, natürlichen Zustand, bevor noch die Incas die Könige des Landes wurden und sie lehrten, in Städten zu wohnen und Gesetzen zu gehorchen. Ein nachfolgender *Song* preist das Glück des Perureiches, bevor es von den Spaniern entdeckt war. Die weiteren *Entries* behandeln das Leben des Volkes unter der Familie der Incas. Wir hören von den Streitigkeiten der beiden Söhne des letzten Königs, wodurch das Volk so geschwächt wurde, daß es leicht eine Beute der Spanier werden konnte, die ein grausames und blutiges Regiment aufrichteten. Die schließliche Prophezeiung, daß Engländer die Unterdrückten befreien würden, mochte dem Nationalstolz besonders schmeichelhaft sein.

Die Hauptelemente des Stückes bilden die Musik und die sehr buntgestaltigen Bühnenbilder. Der Schwerpunkt der Aufführung verschiebt sich völlig zugunsten einer recht äußerlichen Inszenierungskunst, hinter die der dichterische Gehalt merklich zurücktritt. Daraus kann man dem Dichter indessen keinen Vorwurf machen. Er befand sich in einer durch die puritanische Gegnerschaft sehr eingezwängten und unfreien Lage, angesichts deren man ihm eine Anerkennung über das Erreichte nicht versagen kann. Hotson hat recht, wenn er folgendes Urteil fällt: „*Davenant's dexterity in putting into his piece enough propaganda to satisfy the government, and enough drama to draw an audience, but yet not enough to outrage the Presbyterians, was astonish-*

169) vgl. Hotson, a.a.O., S. 157 u. S. 166 Anm. 67.
170) Hotson, a.a.O., S. 156.

ing". Davenant mußte sich darauf beschränken, den Augen und Ohren der Zuschauer zu schmeicheln. Er konnte dabei vielfach der französischen Hofbühne folgen, die sich in der Erzielung blendender Effekte besonders hervortat. Die Dürftigkeit der Handlung empfand das Restaurationspublikum nicht als Mangel. Es hatte seine Freude an der bunten Kostümierung der Bewohner eines wenig bekannten, zauberhaften Landes.

4. The History of Sir Francis Drake.

Der Erfolg dieses Singspieles veranlaßte Davenant zur Abfassung eines weiteren Stückes in derselben Art, *„The History of Sir Francis Drake"*, das wohl schon Ende 1658 in *Drury Lane* aufgeführt wurde. Da sich auf dem Quartdruck des Textes von 1659 der Zusatz *„The first part"* findet, ist anzunehmen, daß der Dichter eine Fortsetzung plante, wie er es in *„The Siege of Rhodes"* tatsächlich durchgeführt hat. Mit bewundernswerter Zähigkeit suchte Davenant das englische Theaterverbot auf dem einmal beschrittenen Wege zu umgehen. Da der Schauplatz wieder Peru und Westindien war, konnte er dieselbe Szenerie verwenden. Unter dem gleichen Aeußeren verbarg sich aber ein deutlicher Fortschritt im Aufbau der Handlung. Als Quelle diente dem Dichter, wie schon Maidment und Logan[171]) feststellen, ein kleiner Bericht mit dem Titel *„The English Hero; or, Sir Francis Drake Reviv'd"*, an den er sich zum Teil sogar wörtlich anlehnte. Im übrigen waren die kühnen Unternehmungen dieses Seehelden gegen die Spanier noch in der Erinnerung aller lebendig. In der Verstechnik tritt der paarweise gebundene Reim in drei-, vier- und fünfhebigen jambischen Zeilen in den Singspielen charakteristisch hervor. Bei der Aufführung spielten die musikalische Ausgestaltung, die Tänze und Szenerien naturgemäß die Hauptrolle, wenn auch der Glanz der französisch-italienischen Vorbilder nicht erreicht wurde. John Evelyn berichtet unter dem 5. Mai 1659 in seinem Tagebuche: *„I went to visit my brother in London; and, next day, to see a new opera, after the Italian way, in recitative music and scenes, much inferior to the Italian composure and magnificence; but it was prodigious that in a time of such public consternation such a vanity should be kept up, or permitted."*

V. Analytische Untersuchung der Restaurationsdramen Davenants.

1. The Play-House to be Lett.

Davenant hat später beide Stücke in *„The Play-House to be Lett"* übernommen. Hier bildet *„The Cruelty of the Spaniards*

171) vgl. Dav.'s Works, Bd. IV., S. 7 ff.

in Peru" den vierten Akt und die inhaltgemäß voraufgehende „*History of Sir Francis Drake*" den dritten Aufzug. Der zweite Akt ist eine Bearbeitung von Molières „*Sganarelle ou le cocu imaginaire*". Damit darf Davenant den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, als erster Molière auf die englische Bühne gebracht zu haben.

Die Zeit der Entstehung und Aufführung von „*The Play-House to be Lett*" ist nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen, da keinerlei öffentliche Eintragungen über das Stück vorhanden sind. Selbst Downes[172]) verzeichnet darüber nichts. Wir sind also im wesentlichen auf Vermutungen angewiesen. Geneste[173]) setzt die erste Aufführung in das Jahr 1665 und zwar kurz bevor eine Komödie von Sir Robert Stapylton, betitelt „*The Stepmother*", über die Bühne ging. Er stützt sich dabei auf eine Stelle im Prolog dieses Stückes, wo es heißt:

What's here? so many noble persons met?
Nay then I see, this house will not to be let.

Wenn es sich hier wirklich um eine Anspielung handelt, läßt sie doch höchstens den Schluß auf eine Aufführung, nicht aber auf eine Erstaufführung, zu. Im Gegensatze zu Gillet[174]) scheint mir die Datierung von W. I. Lawrence[175]) zuzutreffen, der den Beweis führt, daß das Stück im Jahre 1663 in den großen Theaterferien in *Lincoln's Inn Fields* erstmalig aufgeführt wurde.[176]) Dieser zieht mit Recht folgende Stelle des Epiloges zur Beweisführung heran, aus der unzweideutig hervorgeht, daß zur Zeit der ersten Aufführungen die großen Kritiker abwesend waren:

This Landtschap of the Sea (but by the way)
That's an expression which might hurt our Play
If the severer Criticks were in Town.

Auch Inhalt und Aufbau des Dramas sprechen dafür, daß es sich um ein Ferienstück handelt. Davenant führt gewiß nicht ohne Grund das Theaterpersonal während der Ferienzeit im ersten Akte vor. Auch die Tatsache, daß sich an den üblichen Stellen keine Aufzeichnungen finden, läßt die Möglichkeit einer außerplanmäßigen Ferienaufführung durchaus begründet erscheinen. Die stärkste Stütze findet die Ansicht von Lawrence in den privaten Notizen von Dr. Edward Brownes, der dort unter den Schauspielern, die er 1662 und 1663 sah, auch „*The Play-House to* be Lett" verzeichnet. Von diesen beiden Jahren hat 1663 die größere Wahrscheinlichkeit, als Aufführungsdatum zu gelten, weil in das vorhergehende Jahr noch die letzte Phase der Abfassung von „*The Law against Lovers*"[177]) fällt. Wenn wir bedenken,

[172]) John Downes, Roscius Anglicanus, or an historical review of the stage from 1660 to 1706. London 1886.
[173]) Geneste, Some Account of the English Stage etc. Bd. I., S. 64.
[174]) I. E. Gillet, Molière en Angleterre, Brüssel 1913, S. 32.
[175]) Siehe Anglia Bd. XX. (1909), S. 77.
[176]) Auch Hotson (a.a.O., S. 159) gibt 1663 als Entstehungsjahr an.
[177]) nach Genest am 18. Februar 1662 in Lincoln's Inn Fields aufgeführt.

daß Molières „*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*“ am 28. Mai 1660 in Paris erstmalig aufgeführt wurde, so setzt uns die kurze Zeit, die diese Farce zu ihrem Wege nach England gebrauchte, in Erstaunen. Zweifellos hielt sich Davenant auch noch nach der Restauration über die Neuerungen des französischen Theaters auf dem laufenden. Ob er während seines Exils Molière selbst kennen gelernt hat, ihn etwa in den Jahren 1644 und 1645 als Schauspieler im *Illustre Théâtre* bewundert, oder gar eine seiner früheren Possen, von denen zumeist nur der Titel erhalten ist, gesehen hat, muß immerhin fraglich bleiben. Die letztere Möglichkeit würde eine Antwort auf die Frage bieten, warum Davenant gerade eine wenig bedeutende Farce zur Bearbeitung wählte. Doch dafür konnten praktische Erwägungen eher maßgebend sein. Eine mehraktige Komödie hätte nicht in den Rahmen von „*The Play-House to be Lett*“ gepaßt. Der große Erfolg den „*Sganarelle*“ sogar zu einer Zeit erzielte, wo die königliche Familie und der gesamte Hofstaat abwesend waren, mag Davenant ermutigt haben, die Posse in einer ähnlich ungünstigen Ferienzeit dem englischen Publikum vorzuführen. Gewiß hat der muntere, sprühende Witz des Stückes, der keine engen Schranken kannte, bei den heimgebliebenen Londonern nicht weniger als in Paris Anklang gefunden.

Davenant stellt die Farce als Schauspiel im Schauspiel dar. Er bedient sich damit einer Technik, die zum ersten Male Thomas Kyd in seiner „*Spanish Tragedy*“ (1586) anwandte. Bei Shakespeare tritt das Motiv im „*Hamlet*“ auf, der durch ein Schauspiel im Schauspiel die Gewißheit erhält, daß sein Oheim der Mörder seines Vaters ist. Fletcher wendet in „*The Knight of the Burning Pestle*“ (1607/08) durch ein vorangeschicktes Vorspiel ein ähnliches Verfahren an. Zur Erhöhung der Komik legt Davenant das Stück französischen Schauspielern in den Mund, die ein schlechtes, verballhornisiertes Englisch sprechen. Es ist genau dieselbe Sprache, die auch dem französischen Schauspieler im ersten Akt eigen ist, ein Englisch, wie es Davenant zweifellos häufig im Munde von Franzosen beobachtet hatte.

Beim Aufgange des Vorhanges finden wir die Türschließerin und die Kleiderfrau auf der Bühne mit häuslichen Arbeiten beschäftigt. Es sind Ferien. Ein Schauspieler und der Hauswärter treten auf und schwatzen. Da kommt das Mitglied einer französischen Schauspielertruppe, um das Theater zu mieten. Man hört, daß sie eine Farce aufführen will.

Tire-woman: *Farces, what be those,*
New French Bobs for Ladies?

Der Schauspieler meint, besser unterrichtet zu sein; aber auch er bringt dieser Spielgattung wenig Vertrauen entgegen.

178) Nach Bédier-Hazard, (Bd. II., S. 7) wurde das Stück am 28. Mai bis zum 19. September 1660 fast ununterbrochen aufgeführt.

Player: *Pray peace; I understand the Gentleman.*
Your Farces are a kind of Mungril Plays.
But, Sir, I believe all French Farces are
Prohibited Commodities, and will
Not pass current in England.

Als zweiter Akt wird dann Molières „*Sganarelle*" gegeben. Der Inhalt zeigt keine wesentlichen Unterschiede von der französischen Vorlage. Gorgibus will seine Tochter Célie mit dem reichen Valère verheiraten. Diese liebt aber Lélie. Als sie in höchster Erregung dessen Bild besieht, wird sie ohnmächtig. Sganarelle bemüht sich um sie und kommt dadurch bei seiner Frau in den Verdacht der Untreue. Diese findet das Bild Lélies, welches im Besitze seiner Frau dem Sganarelle nun seinerseits der sichere Beweis für deren Untreue ist. Die Dienerin löst schließlich die Konflikte.

Die englische Fassung ist keine Uebersetzung, sondern eine Bearbeitung des Stückes, die sich allerdings häufig sehr eng an die Vorlage anlehnt, sodaß sie an vielen Stellen einer Uebersetzung gleichkommt. Gillet, der die Farce in seiner oben erwähnten Arbeit *Molière en Angleterre* bespricht, hat den Grad der Anlehnung in der ersten Szene zahlenmäßig zu erfassen versucht.[179]) „*La première scène, qui nous donne une bonne idée de l'ensemble de l'acte, contient 71% de vers rendus très exactement, 26% assez librement et seulement 3% appartenant au traducteur*". Die Vornahme einer Aenderung beruht nirgends auf Zufall. Davenant verfolgt stets wohlüberlegte Ziele.

Zu starken Kürzungen hat er sich bei der Wiedergabe der Monologe entschlossen. Die ihnen zukommende psychologische Bedeutung weiß er auch nicht annähernd zu würdigen. Er sieht im Selbstgespräch lediglich das retardierende Moment, das er als Bühnenpraktiker auf alle Fälle zu vermeiden wünscht. Ihm mißfällt jedes langatmige Verweilen bei einem Gegenstande. Darum vermindert er stark den Umfang der fünften Szene, wo Sganarelles Frau die Untreue ihres Gatten vermutet und begründet findet. Es fällt vor allem die Stelle, in der Molière sich in verallgemeinernden Betrachtungen ergeht:

Voilà de nos maris le procédé commun etc.

Davenant erstrebt überall den stetigen Fortgang der Handlung und will keine Betrachtungen. Darum streicht er die dreizehnte Szene, wo Sganarelle plötzlich an der Treue seiner Frau zweifelt und beschließt, sie genauer zu prüfen. Aus dem gleichen Grunde sind die weitschweifenden Erwägungen Sganarelles,[180]) wie er sich an seinem vermeintlichen Rivalen am besten räche, stark verkürzt. Es fallen schließlich auch die Stellen, wo Sganarelle über seine friedliebende Gesinnung philosophiert und es zwecklos

[179]) a.a.O., S. 28.
[180]) Siehe Szene 27.

findet, seine Ehre mit dem Leben zu verteidigen, da sie nach dem Tode keinen Nutzen mehr biete. Davenant scheint es nicht als Mangel empfunden zu haben, wenn die Charakterisierung durch diese Abstriche leidet. Oft gewinnt eine gekürzte Stelle indessen erheblich an prägnanter Ausdrucksweise, wovon ein Beispiel überzeugen mag. Gorgibus preist die Vorzüge des ihm gefälligen Schwiegersohnes mit folgenden schwülstigen Worten:

J'ignore, dites-vous, de quelle humeur il est,
Et dois auparavant consulter, s'il vous plaît:
Informé du grand bien qui lui tombe en partage,
Dois-je prendre le soin d'en savoir davantage?
Et cet époux ayant vingt mille bons ducats,
Pour être aimé de vous, doit-il d'appas?
Allez, tel qu'il puisse être, avecque cette somme
Je vous suis caution, qu'il est très honnête homme.

Davenant sagt dafür einfach:

You will say you be ignorant
Of his humeur, bute you know he is rish,
He has terty tousant Duckat, and derefore
Is honest Gentill man.

Derartige Kürzungen finden sich allenthalben im Stücke. Ihre Gründe sind dieselben wie bei den Monologen. Ueberall hat Davenant die durch die prosaische Ausdrucksweise gebotene Kürze voll ausgenutzt. Er beweist damit, daß er ein scharfes Auge für die praktischen Belange der Bühne hat. Für die Motivierung und den logischen Zusammenhang nehmen sich dagegen viele Streichungen weniger günstig aus. Unangebracht sind sie vor allem in der zweiten Szene, wo Molière die innere Erregung Célies meisterhaft zum Ausdruck bringt, um ihren Ohnmachtsanfall zu begründen, der bei Davenant leicht unecht erscheint. Auch liegt es wenig im Sinne einer guten Exposition, wenn die englische Fassung in der ersten Szene nicht den Namen des dem Gorgibus genehmen Schwiegersohnes übernimmt, den Molière mit den Worten vorstellt:

Valère, je crois bien, n'est pas de toi chéri; etc.

Mit allzu rauher Hand greift Davenant häufig in das kunstvolle Gefüge der Vorlage ein. Manche Szene, die nicht zur unentbehrlichen Stütze der Haupthandlung gehört, wird stark zusammengestrichen oder muß sogar ganz verschwinden. Nichts bleibt zum Beispiel von der siebten Szene übrig, in der Gros-René, Lélies Diener, seinen Herrn mahnt, nicht allzu eifrig im Liebesdienst zu sein und sich wenigstens auch eine gute Mahlzeit zu gönnen. Ebenso fällt die zwölfte Szene, wo ein Verwandter der Frau Sganarelles diesem rät, seine Gattin nicht zu voreilig mit Verdächtigungen zu überhäufen.

Diese Kürzungen erfüllen vor allem den Zweck, den Akt im Rahmen des Ganzen nicht zu umfangreich werden zu lassen.

Es überrascht uns daher nicht, daß wir keine nennenswerten Zusätze feststellen können. Von Aenderungen in der Komposition des Stückes hat Davenant ebenfalls abgesehen. Sehr zu Unrecht wirft ihm Gillet in bezug auf die zweite Szene *„ses plaisanteries assez grossières"* vor. Wohl mag man zugeben, daß die betreffenden Stellen im Munde des Engländers etwas gröblicher klingen als bei dem gewandten Franzosen. In Wirklichkeit geht aber Molière ebenso weit und die Gerechtigkeit erfordert, daß man ihn nicht mehr entschuldigt als Davenant. Wenn dieser den Diener sagen läßt:

Madam, I finde tis convaniant to have
De Husband to ly vit in de cold nite.

so entspricht dem bei Molière genau:

Enfin il n'est rien tel, madam, croyez-moi,
Que d'avoir un mari la nuit auprès de soi.

Als Sganarelle das Bild von Lélie betrachtet, meint er:

'Tis de fine boy, de minion of de Bed!

Auch diese Stelle stammt wörtlich von Molière:

Le voilà, le beau fils, le mignion de couchette!

Die Restaurationszeit bot keinen Anlaß, solche Schlüpfrigkeiten zu unterdrücken. Sie trugen im Gegenteil dazu bei, das Stück äußerst zugkräftig zu gestalten. Diesem Ziele streben letzten Endes alle Aenderungsmaßnahmen Davenants zu. Besonders wirkungsvoll glaubt er die Farce dadurch zu ergänzen, daß er an den Schluß einen Tanz fügt mit dem gefälligen Liedchen: *„Ah, Love is a delicate ting."* Davenant mag hier einer Anregung des französischen Balletts gefolgt sein. Vielleicht überträgt er auch nur eine Eigenart des Maskenspieles auf das Drama, wie er es in der Inszenierungskunst mannigfach getan hat.

Bedeutend drastischer treten die dramatischen Prinzipien des Dichters bei den Shakespearebearbeitungen hervor, die nach der Restauration unter seinen Werken den größten Raum einnehmen. Es mag zunächst auffällig erscheinen, daß ein so begeisterter Verehrer Shakespeares, als der Davenant gilt und der er auch zweifellos war, seinen großen Meister für verbesserungsbedürftig hielt. Schon ein oberflächlicher Vergleich zeigt indessen, daß die Kunstanschauungen beider weit auseinandergingen. Ebenso wenig ist es verwunderlich, daß der in Frankreich geschulte Geschmack Karls II. und seines Hofes an dem überlieferten englischen Drama keinen Gefallen mehr fand. Davon machten auch die Bühnenwerke Shakespeares keine Ausnahme. Man erkannte wohl noch ihre Größe und Erhabenheit an, jedoch mehr traditionsgemäß als aus lebendiger Ueberzeugung. Im einzelnen hielt man nicht mit Aussetzungen zurück. *„To the Restoration"*, bemerkt Spencer[181]) treffend, *„Shakespeare was frequently both obscure and*

[181]) Hazelton Spencer, Shakespeare Improved.

crude." Man war von der Ueberlegenheit der eigenen Zeit überzeugt und sah die elisabethanische Periode in vielem für rückständig an. Das bestätigt uns ausdrücklich John Evelyn, der am 26. November 1661 in sein Tagebuch schrieb: „*I saw Hamlet Prince of Denmark played; but now the old plays begin to disgust this refined age, since his Majesty's being so long abroad.*" Jedoch wurde Shakespeare nicht gänzlich zum alten Eisen geworfen. Gerade Davenant hatte sich seine „Wiederbelebung" auf das Programm geschrieben. In einem Edikte des Lord Chamberlain vom 12. Dezember 1660[182]) wurden die Aufführungen vieler Shakespearestücke den *Duke of York's players* allein vorbehalten. Die Truppe Killigrews spezialisierte sich dagegen ganz auf Jonson und Fletcher und spielte in der Zeit von 1660 bis 1662 nur drei Dramen Shakespeares. Davenant suchte seinen Ehrgeiz darin, die Werke in prunkvoller Ausstattung und Szenerie auf die Bühne zu bringen.

2. Die Hamletbearbeitung

Auch die Aufführung der Hamlettragödie, die als erstes Stück Shakespeares zum Spielplan des im Juni 1661 bezogenen Theaters zu *Lincoln's Inn Fields* gehörte, stand unter diesem Zeichen. In das Gefüge der Handlung wagte Davenant jedoch nicht einzugreifen. Die stilistischen und metrischen Veränderungen sind indessen so umfassend, daß man mit Fug und Recht von einer Bearbeitung sprechen kann. Spencer[183]) weist in einer genauen Untersuchung 283 veränderte Stellen nach, die dem fortgeschrittenen Sprachgebrauch Rechnung tragen. Veraltete Wendungen werden stets durch moderne ersetzt. So heißt es z. B.

„*She is so precious to my life and soul*",

wo Shakespeare sagt: „*She's so conjunctive*" (Folio) oder „*She is so conclive*" (Quarto; IV, 7, 14). Ungebräuchlich gewordene Wortstellungen werden geordnet. Das altertümliche Verbalnomen wird möglichst vermieden: für *friending* tritt *friendship*, für *shewing* das einfache *shew* ein. Der durch die abgeschwächte Endsilbe des Perfektpartizips unvollständig gewordene Vers wird durch eine neue Silbe ergänzt. Die Worte Horatios (V, 2 388 u. 389):

„ . . . *give order that these bodies*
High on a stage be placed to the view"

gibt Davenant wieder mit:

„ . . . *give order that these bodies*
High on a stage be plac'd to publick view".

---

182) Siehe Spencer S. 40.
183) vgl. a.a.O., S. 178—182.

Ueberhaupt will er in der Silbenzählung genauer als Shakespeare sein. Gleichwohl ist er von der Gesetzmäßigkeit, mit der die französische Klassik Metrum und Verstechnik beachtete, noch weit entfernt. Spencer[184]) erkennt in den Aenderungen der Vorlage zwei uns bekannte Hauptziele des Dichters: *„he sought to make it clearer and also more elegant."* Eine größere Eleganz beweist der Bearbeiter durch die Verwendung zahlreicher beschönigender Ausdrücke wie *„gentle maid"* für Shakespeares *„poor wretch"* (Folio) oder *„poore wench"* (Quarto). Er sucht die derbe Sprechweise des Volkes zu vermeiden und bevorzugt die ausgesuchte, vornehm-höfische Redeart. Vor allem schwächt er die Flüche und Bekräftigungen stark ab oder läßt sie ganz fort. So verwendet er *„Pray let me hear"* anstelle von *„For Gods love"* (I. 2, 195), ferner *„Perdition catch thee"* für *„The Divell take thy soule"* (V, 1 246) und ähnliches mehr. Wir stehen nicht an, hierin eine Erneuerung der preziösen Bestrebungen zu erkennen, mit denen Davenant in seinen früheren Werken hervorgetreten war. Diese Erscheinung hängt eng mit dem nach der Restauration wieder erwachenden Interesse für den heroischen Dramentyp zusammen, der den aus Frankreich heimgekehrten Höflingen offenbar am meisten zusagte. Damals wurde auch *„Love and Honour"* wieder auf den Spielplan gesetzt. Pepys, der das Stück am 21. und 23. Oktober 1661 sah, lobt es: *„(it) is a very good plot, and well done"*.

3. The Law against Lovers.

Es ist gewiß kein Zufall, daß das höfische Element auch in den weiteren Shakespearebearbeitungen Davenants eine wesentliche Rolle spielt. Besonders tief greift es in die Tragikomödie *„The Law against Lovers"* ein, der in der Hauptsache *„Measure for Measure"* und zum geringeren Teile *„Much Ado about Nothing"* zugrunde liegt. Die Charaktere jenes Dramas sind im Vergleich zu Shakespeare stark typisiert und ähneln den wenig unterschiedlichen Gestalten der heroischen Tragödie. „Während bei Shakespeare Handlung und Konflikt aus dem tiefsten Innern des Einzelwesens, aus seinen Gemütsanlagen, Charakterbesonderheiten, und Leidenschaften hervorquellen, tritt bei Davenant an die Stelle der Individualisierung schon die typische Charakteristik, welche im französischen Drama ihre höfische Ausbildung gefunden hat."[185]) Auch die Hervorkehrung der ritterlichen Ehrauffassung und des Duells erinnert stark an das heroische Drama. An Eleganz des sprachlichen Ausdruckes steht das Stück der Hamletbearbeitung nicht nach. Ein besonders charakteristisches Bei-

184) a.a.O., S. 178.

185) zitiert aus Karl Elze, Sir William Davenant. Shakespeare-Jahrb. Bd. IV., S. 144.

spiel für die preziösen Bestrebungen ist die Wiedergabe von „*Measure for Measure*“ III, 1, 104–106, wo Isabella ausruft:

O, were it but my life,
I'ld throw it down for your deliverance
As frankly as a pin.

Spencer[186]) bemerkt dazu sehr treffend: „*Pins are vulgar, and whether thrown down or picked up are not in the least ‚elevated'.*“ Davenant übersetzte darum die Stelle:

O, were et but my life,
I would for your deliverance throw it down,
Most frankly, Claudio.

Eine typisch preziöse Färbung erhält das Stück schließlich noch durch die Vorliebe Davenants für das Adjektiv, das zumeist als schmückendes Beiwort dient, teilweise indessen auch verstechnischen Rücksichten seine Anwendung verdankt. Es ist also durchaus unzutreffend, wenn man dem Dichter in „*The Law against Lovers*“ jeden Sinn für stilistische Feinheiten abspricht. Erst recht kann das Urteil von Illies:[187]) „Ueberall finden wir die gleiche Nüchternheit und Trivialität des sprachlichen Ausdrucks“ in dieser allgemeinen Form keinen Anspruch auf Wahrheit machen, wenn Davenant auch bei weitem nicht an die meisterhafte Sprachkunst Shakespeares heranreicht die er indessen gar nicht nachzuahmen sucht, sondern vielmehr nach denselben Grundsätzen wie in der Hamletbearbeitung dem Zeitgeschmacke entsprechend umgestaltet.

Dabei ist auch Klarheit und leichte Verständlichkeit des Ausdruckes wieder das Leitmotiv. Die häufige Vervollständigung elliptischer Ausdrücke ist dafür ein bezeichnendes Symptom. Es heißt: „*We nothing should but Thunder hear*“ statt „*Nothing but Thunder*“ (*Measure for Measure*“ II, 2, 194). Spencer führt eine ganze Reihe typischer Stellen auf, in denen Davenant den dunkelen Sinn seiner Vorlage aufzuhellen sucht.[188]) Man verstand die bilderreiche Kunstsprache Shakespeares nicht mehr und empfand daher auch ihre Schönheiten nicht. Gerade die Vereinfachung der Sprache, ihre Entkleidung von dem üppigen Rankenwerk, das uns bei Shakespeare mit dauernder Bewunderung erfüllt, rechneten ihm seine Zeitgenossen als das größte Verdienst an. Auch Langbaine[189]) lobt ihn deswegen noch:
Tho' not only the Characters, but the language of the whole Play almost, be borrow'd from Shakespeare: yet where the

---

186) Shakespeare Improved, S. 151.

187) Georg Illies, Das Verhältnis von Davenants „The Law against Lovers“ zu Shakespeares „Measure for Measure“ und „Much Ado about Nothing“. Haller Dissertation 1900, S. 38.

188) Shakespeare Improved, S. 148 ff.

189) Gerard Langbaine, An Account of the English Dramatick Poets etc. Oxford 1691. S. 108.

Language is rough or obsolete, our Author has taken care to polish it: as to give, instead of many, one Instance. Shakespeare's Duke of Vienna says thus:

– I love the People;
But do not like to Stage me to their Eyes:
Though it do well, I do not relish well
Their loud Applause, and Aves vehement:
Nor do I think the Man of safe discretion,
That does affect it.

In Sir William's Play the Duke speaks as follows:

— I love the People;
But would not on the Stage salute the Croud.
I never relisht their Applause; nor think
The Prince has true discretion who affects it.

Wiederum ist also der Vorzug größerer Kürze und Klarheit von einer bedauerlichen Verminderung poetischer Kraft und Schönheit begleitet, ein Mangel, der indessen dem rationalen Menschen jener Zeit kaum zum Bewußtsein kam. Davenants künstlerisches Ideal lag auf einer anderen Ebene. Er suchte mit der höfischen Eleganz des sprachlichen Ausdruckes zugleich eine einfache Klarheit zu verbinden. An der Zwiespältigkeit dieser ihrem Wesen nach sich widerstreitenden Ziele liegt es, daß Davenant zu einer einheitlichen Stilform nicht vorgedrungen ist.

In metrischer Hinsicht fällt es auf, daß er die ungebundene Rede, die in den beiden Shakespeareschen Stücken einen beträchtlichen Raum einnimmt, fast gänzlich meidet. Er hat darum große Teile der Vorlage in Blankverse umgegossen. Auch darin liegt eine Sorgfalt der Formgebung, die man als solche anerkennen muß. Bedeutsam ist ferner die Tatsache, daß das heroische Reimpaar nicht nur gelegentlich am Ende eines Aktes auftritt, sondern ganze Szenen erfaßt. Es ist indessen nicht so, daß Davenant willkürlich in „heroische Couplets ausbricht", wie Elze[190]) zu meinen scheint, sondern er folgt wohlbedachten Erwägungen. Allen Szenen, die in dieser Versart geschrieben sind, ist ein hohes Pathos eigen. Wie die französische Tragödie erst durch den Reim des Alexandriners ihre höchste Ausdrucksfähigkeit erhält, so sucht Davenant die tragische und feierlich-erhabene Stimmung durch den Reim des heroischen Couplets zu erhöhen. Besonders wirkungsvoll gestaltet sich dadurch die Kerkerszene (Dav.'s Works Bd. V. S. 173—176), wo Julietta den Besuch Isabellas empfängt. Beide Frauen wissen, daß das Leben Claudios nur durch ihre eigene Schande zu retten ist. Juliets Liebe zu ihrem Gatten ist so groß, daß sie Isabella einen Augenblick zumuten kann, Angelo zu willen zu sein. Diese lehnt das Ansinnen indessen empört ab. und erwidert, sie selbst möge doch d e n Platz bei Angelo übernehmen. Auch die letzte Unter-

190) vgl. Shakespeare-Jahrbuch IV. S. 157.

redung, in der Isabella verzweifelt den Statthalter um Gnade für Claudio anfleht (Dav.'s Works Bd. V. S. 186—190), ist charakteristischerweise im heroischen Reimpaar gehalten. Angelo sucht hier ihre Tugend mit Juwelen zu erkaufen und erklärt hinterher wenig glaubhaft, er habe sie nur auf die Probe stellen wollen. Eine dritte Reimszene führt uns wiederum in den Kerker, wo Isabella den gefangenen Angelo aufsucht. (Dav.'s Works Bd. V. S. 205). Alle diese Auftritte sind von Davenant frei erfunden und bezeugen, daß dieser mit dem Uebergang zum heroischen Couplet zugleich einen Stimmungswechsel bezweckte, wie es auch Shakespeare häufig tat, wenn er eine Prosadarstellung durch Blankverse unterbrach oder umgekehrt.

Der Komposition des Dramas gebührt vor allem in der Behandlung des Monologes besonderes Interesse. Erwartungsgemäß hält Davenant das Selbstgespräch, wie es Shakespeare verwandte, für zu lang und mit den Erfordernissen der Handlung unvereinbar. Die streichende Feder hilft dem wohl schnell und einfach ab, reißt aber in der Motivierung empfindliche Lücken. Angelos Monolog in *„Measure for Measure"* (II, 2) nach dem Bittgesuch der Isabella gibt uns ein Bild von dem ungeheuren Seelenkampfe des Herrschers. Einerseits fordert die Gerechtigkeit eine strenge Bestrafung des Mannes, der außerehelich ein Kind zeugte, andererseits packt ihn die Lust, dieselbe Sünde an Isabella zu begehen. Davenant beschränkt sich hier auf wenige Zeilen, die von der inneren Zerrissenheit Angelos, die für seine Entscheidung so bedeutsam ist, keinen Eindruck vermitteln können. Auch der Monolog Isabellas nach ihrer zweiten Unterredung mit Angelo („M. f. M." II, 4), in dem sie, über das Ansinnen des Statthalters aufs höchste empört, sich entschließt, bei ihrem Bruder Rat und Hilfe zu suchen, ist stark beschnitten. Davenant wird jedoch auch in diesem Stücke kein prinzipieller Gegner des Monologes. Selbst in Teilen des Dramas, die sein Eigentum sind, finden sich solche,[191]) die indessen stets kleineren Umfanges sind, um einen flüssigen und ungehemmten Ablauf der Handlung zu gewährleisten.

Im Aufbau des Dramas ist Klarheit das herrschende Prinzip. Natürlich mußte Davenant die bei der Verschmelzung seiner beiden Vorlagen sich ergebende verwirrende Zahl von Personen beschränken. Er geht indessen über das Maß des unbedingt Notwendigen erheblich hinaus, um eine übersichtliche und einfache Handlung zu erzielen. Dabei konnte ihm die französische Tragödie, vor allem die Corneilles, den Weg weisen; aber auch englische Vorbilder sind möglich. Ehrle[192]) weist darauf hin, daß

---

[191]) z. B. Der Monolog Lucios nach seiner neckischen Unterhaltung mit Beatrice (Dav.'s Works Bd. V., S. 157).

[192]) Karl Ehrle, Studien zur Sir William Davenants Tragödien und Tragikomödien. Münchener Dissertation 1922.

Davenant „die Vereinfachung der Handlung durch eine Verminderung der *dramatis personae*" bei Shirley vorbereitet fand.

Mit der Streichung der Rollen des Pompey, Froth und Elbow aus „*Measure for Measure*" scheint der Dichter indessen noch einen weiteren Zweck zu verfolgen. Ihre Späße stören ihm die tragische Grundstimmung des Stückes. Auch die Vermeidung von Obszönitäten hängt hier zumeist mit der Auffassung Davenants vom Ernsten und Tragischen zusammen. Wenn er daher einige Derbheiten jener Art abschwächt, so beweist er damit keine Sprödigkeit. Hier irrt Spencer, der von „*D'Avenant's prudery*" und „*squeamishness*" spricht.[193]) Die ausgelassenen Späße, die wir in früheren Stücken an zahlreichen Stellen gefunden haben, beweisen klar, daß der Dichter keine moralische Hemmungen in dieser Frage kannte. Die Aenderungen, die auf seiner abweichenden Einstellung zum Tragischen beruhen, sind ziemlich einschneidend. So fällt das lose Gerede der Kupplerin Overdone fort und damit sehr zum Nachteil auch der Einblick in die sittliche Verwahrlosung der Städte, die den drakonischen Maßnahmen Angelos erst Begründung und Berechtigung gibt. Der gleichen Tendenz zuliebe wird sogar der Charakter Lucios geändert. Während dieser bei Shakespeare mitleidige Worte über das Vergehen Claudios findet (M. f. M. I, 4, 27–29), nennt er bei Davenant die Tat unentschuldbar.[194]) In den Schlußworten tut sich Davenant auf diese moralisierenden Bestrebungen nicht wenig zugute:

The story of this day,
When 'tis to future ages told, will seem
A moral drawn from a poetic dream.

Die wesentlichste Verbesserung gegenüber dem Original sah der Dichter wie auch seine Zeit zweifellos in den opernhaften Zutaten, die für eine glanzvolle Aufführung berechnet waren. Pepys sah das Stück zum ersten Male am 18. Februar 1662 in *Lincoln's Inn Fields*. Er nennt es „*a good play and well performed, especially the little girl's (whom I never saw act before) dancing and singing.*" Dieses Lob bezieht sich auf Viola, die im dritten Akte ein Lied singt, worin das neue Gesetz Angelos gegen die Liebenden verspottet wird. Sie gibt an, Lucio sei der Verfasser; dieser bezichtigt jedoch Benedikt der Urheberschaft. Zu Anfang des vierten Aktes soll Angelo auf Beatrices Treiben hin durch eine laute Maskerade über die beabsichtigte Befreiung der Gefangenen hinweggetäuscht werden. Beatrice läßt dazu Viola mit ihren Kastagnetten und Bernardo mit seiner Guitarre holen. Bei klingendem Spiele beginnt dann der Tanz. Im fünften Akte singen Lucio, Beatrice, Benedick und Viola je ein Spottlied über Angelo, das stets in einen gemeinsamen Kehrreim ausklingt. Die Darstellung solcher Glanzszenen steht, wie Elze sehr mit Recht betont, „im

193) „Shakespeare Improved." S. 150.
194) „which cannot be excused" (Dav.'s Works S. 129).

engsten Zusammenhange mit der Ausbildung der äußeren theatralischen Mittel, der Dekoration und Maschinerie". Während des *Commonwealth* hatte Davenant in seinen Bemühungen um die Wiedererrichtung des Theaters am meisten unter den beschränkten räumlichen Verhältnissen und den Mängeln der Darstellungsmittel gelitten. Da ihn stets der Vergleich mit dem prunkvollen französischen Theater jener Zeit zugegen war, mußten ihm diese Mißstände besonders unerträglich erscheinen. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn er nach der Restauration seine besondere Sorgfalt der Darstellungstechnik zuwandte.

Die Untersuchung hat gezeigt, daß die Wanderjahre Davenants in Frankreich auch in seinem dramatischen Schaffen ihren Niederschlag gefunden haben. Das neu entstandene Drama unterscheidet sich wesentlich von den beiden Shakespeareschen Vorlagen. In einzelnen Szenen folgt er ihnen indessen, abgesehen von den bekannten sprachlichen Veränderungen, ziemlich genau. Die Grundlage des Stückes bleibt *„Measure for Measure"*. Aus *„Much Ado about Nothing"* stammen Benedick, Beatrice und Balthazar. Am selbständigsten ist der Dichter im letzten Akte, der den Kampf der Partei Benedicks gegen Angelo und die Lösung des Konfliktes durch den Herzog schildert. Die Frage, ob die Verschmelzung gelungen ist, wird von den neueren Kritikern, zum Teil sogar mit den absprechendsten Urteilen,[195]) verneint. Nur Williams[196]) urteilt gerechter. Er meint: *„If we did not know the source of the play, it is improbable that we should have considered the ‚Law against Lovers' to be a combination of two seperate plays."* Wenn das Stück auch einen Vergleich mit seinen Vorlagen nicht aushält, so kann doch der Wissenschaft mit einer vorurteilsvollen Ablehnung nicht gedient sein. Ihr muß mehr daran liegen, das Drama aus seiner Zeit heraus zu verstehen und zu werten. Uns ist es ein wichtiges Zeugnis für die Entwicklung des literarischen Geschmackes.

4. The Rivals.

Das gleiche Interesse kann die Komödie *„The Rivals"* beanspruchen, eine Bearbeitung des im Jahre 1634 unter dem Namen von Shakespeare und Fletcher veröffentlichten Dramas *„The Two Noble Kinsmen"*,[197]) das bekanntlich die Geschichte von Palamon und Arcite behandelt. Diese beiden Vettern überwinden aus Liebe zu ihrer Vaterstadt Theben den Haß gegen ihren grausamen

---

195) Vgl. Delius im Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XX., S. 69/70.

196) J. D. E. Williams, Sir William Davenant's Relation to Shakespeare. S. 26.

197) Das Titelblatt trug nach Maidment und Logan (Dav.'s Works, Bd. V., S. 215) folgende Aufschrift: „The Two Noble Kinsmen, presented at the Blackfriars by the King's Majesties Servants, with great applause: written by the memorable worthies of their time, Mr. John Fletcher, and Mr. William Shakespeare. Gent. Printed at London, by Thomas Cotes, for John Watersone, and are to be sold at the signe of the Crowne in Paul's churchgard, 1634."

Onkel Creon, beteiligen sich am Kampfe gegen Theseus von Athen und geraten nach todesmutiger Gegenwehr in Gefangenschaft. Davenant hat das Motiv in seinen Grundzügen übernommen. Er hat das Hauptgewicht indessen, wie schon der veränderte Titel anzeigt, auf die gemeinsame Liebe beider zu einer nahen Verwandten des feindlichen Herrschers gelegt. Die weitgehende Uebereinstimmung mit der Vorlage mag den Dichter bestimmt haben, das Drama nicht als sein eigenes Werk zu beanspruchen. Es erschien erst kurz nach dem Tode Davenants (1668) als Quartband und zwar anonym. In der Folioausgabe von 1673 fand es ebenso wenig wie die Hamletbearbeitung Aufnahme. Diese Umstände haben Downes veranlaßt, die Verfasserschaft Davenants (im *Roscius Anglicanus* 1789) zu bezweifeln. Der zuverlässige Langbaine[198]) versichert jedoch, daß der Verleger Cademan selbst Davenant als Autor bezeichnet habe. Da sich auch aus dem Stücke keine Bedenken dagegen ergeben, fehlt es an Gründen, die Einwände von Downes aufrecht zu erhalten. Die Lizensierung des Dramas zum Drucke erfolgte am 19. September 1668, aufgeführt wurde es indessen nach Genest 1664 und nach Downes sogar schon 1662 im *Duke of York's Theatre*. Die Entstehung ist daher jedenfalls vor den Bearbeitungen des *Macbeth* und *Tempest* anzusetzen, die in vieler Hinsicht reifer und abgerundeter sind. Krusenbaum[199]) deckt zahlreiche Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten auf, die sich durch die Aenderungen eingestellt haben. In der Technik der Umarbeitung bieten sich keine wesentlich neuen Merkmale. Vor allem ist wieder das Streben des Dichters nach Einfachheit im Stil und dramatischen Aufbau erkenntlich. Die Sprache des Stückes hat viel von der poetischen Schönheit der Vorlage verloren, und es ist nicht zu bestreiten, daß der Grundsatz unbedingter Verständlichkeit und Klarheit im Ausdruck hier mehr als früher zu einem nüchternen und schmucklosen Idiom geführt hat, das sich kaum von Prosa unterscheidet. Die Handlung ist von allem unnötigen Beiwerk befreit und einheitlich gestaltet worden. Sie soll sich wiederum auf eine möglichst geringe Zahl von auftretenden Personen konzentrieren, um übersichtlich zu sein. Aus diesem Grunde vereinigt Davenant in der Hand des Provost Partien des Herolds in I, 1 und der Hippolyta in III, 1 von *„The Two Noble Kinsmen"*. Das feminine Element wird dagegen verstärkt. Celania spielt eine weit bedeutendere Rolle als die *Jailor's daughter* in der Vorlage. Zudem erhält sie noch die Dienerin Leucippe beigesellt. Viele Aenderungen erklären sich auch aus der Umarbeitung der Tragödie in eine Komödie. Alle tragischen Szenen aus *„The Two Noble Kinsmen"* müssen darum fortfallen. Arcon sieht sich nicht wie Theseus durch

---

[198]) vgl. dazu Biogr. Dram. Bd. 3, S. 212.

[199]) August Krusenbaum, Das Verhältnis von Davenants Drama The Rivals zu The Two Noble Kinsmen. Haller Diss. 1895.

die erschütternden Klagen von drei Königinnen, deren Gatten der grausame Creon erschlagen hat, sondern durch den Angriff des Tyrannen zu einem Kriege veranlaßt. Außerdem hat Davenant die komischen Elemente verstärkt. Durch Gesänge, Tänze und andere opernartige Zutaten sucht er wieder der Aufführung einen besonderen Glanz zu verleihen. Denselben Zweck soll auch die mit Musik ausgestaltete Jagdszene zu Beginn des vierten Aktes erfüllen. Den Schauplatz der Handlung verlegt Davenant nach Arkadien und trifft damit wohl den günstigsten Boden für die in den Mittelpunkt gerückten preziösen Liebesszenen. Dadurch machte sich natürlich eine Umbenennung der handelnden Personen notwendig. Der dem König Creon entsprechende Tyrann heißt Harpagus. Die beiden edlen Vettern, die durch ihre gemeinsame Liebe zu Heraclia, der Nichte des Arcon (= Emilia, der Schwägerin des Theseus) zu Rivalen werden, heißen Theocles und Philander. „Der General Pirithons erhält den Namen Polynices." Für die Annahme Krusenbaums, daß die Vertauschung der Namen nur vorgenommen sei, um die Entlehnungen zu verschleiern, bieten sich keinerlei Anhaltspunkte. Ein derartiges Verfahren würde den Anschauungen der damaligen Zeit widersprechen, wo der Dichter seine literarische Quelle zumeist mit großem Stolz nannte. Schon aus *„The Law against Lovers"* war ersichtlich, daß auch Davenant nicht zögerte, die Eigennamen seiner Vorlage nachzuschreiben, wenn keine besonderen Gründe dagegen sprachen. In der Behandlung der Monologe folgt er seiner bisherigen Gewohnheit. Ohne ganz darauf zu verzichten, vermeidet er deren allzu umfangreiche und häufige Anwendung. Besondere Beziehungen ergeben sich wieder zu den früheren heroischen Dramen, sodaß man *„The Rivals"* durchaus als ihre Fortsetzung bezeichnen kann. Den zum Teil neu geschaffenen Liebesverhältnissen Leucippe—Cunopes, Celania—Philander, Heraclia—Theocles kommt im Vergleich zur Vorlage eine verstärkte Bedeutung zu. Sie tragen alle den uns von *„Love and Honour"* her bekannten schwärmerischen, preziösen Ton. Daneben nimmt Davenant häufig Gelegenheit, moralisierende Tendenzen zur Schau zu bringen. Auch die kavaliermäßige Ehre tritt wieder stark hervor. Gleich zu Beginn des Stückes hören wir von einem ruhmvollen Abschluß des Kampfes, den der Bearbeiter vor die Tore des Siegers verlegt hat, um eine strengere, örtliche Einheit zu erreichen. Auch darin setzt die Komödie *„The Rivals"* die Technik der heroischen Tragödie fort. Der endgültige Fortfall des tragischen Schlusses ist ebenso wenig wie die Aufgabe der preziösen Sprache zugunsten einer klaren, rational durchdachten eine Abirrung auf dem Wege zu der klassischen Form, die Dryden später jener dramatischen Gattung gab. Es fehlt indessen noch eine allgemeine Verwendung des *heroic couplet;* aber auch der Gebrauch dieses Verspaares hat einen für die weitere Entwicklung bedeutsamen Umfang angenommen. Zunächst findet es sich auch noch in Blankverse ein-

gestreut.[200]) Dann sind aber ebenso viele Auftritte wie in *„The Law against Lovers"* in heroischen Reimpaaren abgefaßt, so z. B. die letzte Szene des zweiten Aktes, wo die Kerkermeisterstochter dem anfänglich widerstrebenden Philander Schlüssel und Freiheit bringt. Der Schluß des Stückes ist von der Stelle an, wo Heraclia ihren Onkel Arcon um das Leben der Gefangenen bittet, in derselben Versart geschrieben. Es sind also wiederum besonders ergreifende und erhabene Szenen, wo sich Davenant zum Reimpaar entschließt, das die pathetische Stimmung besser wiederzugeben vermag. Der Dichter läßt sich demnach beim Uebergang zu anderen Ausdrucksformen von denselben Gründen leiten wie vor ihm Shakespeare und viele elisabethanische Dichter. Auch bei Davenant bestätigen sich die neuerlichen Untersuchungen, die Bernhard Scherer[201]) über diese Fragen anstellte. Die spezielle Verwendung des Reimes an den tragischen und erhabenen Stellen läßt sich indessen auch von hier aus nicht ohne den Einfluß der französischen Tragödie erklären. Als künstlerische Leistung überragt *„The Rivals"* trotz aller Verbesserungsversuche die Vorlage nicht. Die Bedeutung des Stückes liegt lediglich darin, daß es ein Bindeglied in der Reihe der heroischen Dramen darstellt.

5. Macbeth.

Wahrscheinlich schon in den Jahren 1663/64 war Davenant mit der Umarbeitung der Macbethtragödie beschäftigt, deren Aufführung ihm durch das Edikt des Lord Chamberlain vom 12. Dezember 1660 allein vorbehalten war.[202]) Pepys sah das Stück am 5. November 1664, 28. Dezember 1666, 7. Januar 1667 und 19. April 1667 in *Lincoln's Inn Fields* und hebt besonders die glänzende Darstellung *„divertisement, variety of dancing and musique"* hervor, Eigenschaften, die deutlich auf Davenant und nicht auf Shakespeare hinweisen. Abgesehen von diesen unvermeidlichen Zutaten treten stoffliche Veränderungen nur wenig hervor. In der Folioausgabe von Davenants Werken ist *Macbeth* daher begreiflicherweise nicht enthalten. Die Drucklegung erfolgte erst ein Jahr später, 1674, in einer separaten Quartausgabe, die 1687, 1689, 1695 und 1710 neu aufgelegt wurde, ein Zeichen, welcher Beliebtheit sich die Bearbeitung erfreute.

Gegenüber dem Original sollte sie sich durch ihre einfache und klare Struktur auszeichnen. Eine Reihe kleiner Rollen wird mechanisch vereinigt, andere unbedeutend erscheinende werden kurzer Hand gestrichen. So fällt die Rolle des Doktors in IV, 3 von Shakespeares *„Macbeth"*, wo von der Heilkraft des Königs die Rede ist. In V, 1 tritt Seyton an seine Stelle und berichtet über

---

[200]) Siehe Dav's Works, Bd. V., S. 231, 238, 252, 253 u.a.

[201]) Bernhard Scherer, Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares. Münstersche Dissertation 1932.

[202]) vgl. dazu besonders Spencer, Shakespeare Improved S. 152 ff.

die seltsamen Traumgesichte der Lady Macbeth. Diese Gestalt ist ein ganz typisches Beispiel für die mechanische Kompilation von Rollen. In V, 3 erscheint Seyton wieder anstatt des Arztes, der die wahnsinnige Lady Macbeth behandelt, ohne jedoch diese Funktion zu übernehmen. Er ersetzt in I, 2 den *bleeding sergeant*, der über Macbeth's Sieg gegen den abtrünnigen Macdonald berichtet. Er vertritt in II, 4 den *„old man"*, der von seltsamen Wunderzeichen erzählt, die sich ereignet hätten. Er übernimmt die Rolle von Ross bei dem Gastmahl in III, 4 und die des *„another Lord"* in Shakespeare III, 6. An Stelle von Lennox überbringt Seyton die Nachricht von der Flucht Macduffs (IV, 1) und derselbe ist es es schließlich, der statt des unbekannten *messenger* die Lady Macduff warnt und zur Flucht rät. Es ist kein Wunder, wenn durch diese vielseitigen Aufgaben Seytons manche Inkonsequenz in sein Handeln getragen wird. Man fragt sich, warum er Macbeth die Kunde von der Flucht Macduffs überbringt und ihm damit den Gedanken nahelegt, dessen Frau und Kind zu ermorden, wenn er unmittelbar danach Lady Macduff warnt. Wir hören nichts davon, daß er den ersten Schritt bedauert. Auf die gleiche mechanische Art wird auch die Rolle Macduffs auf Kosten der Nebenfiguren vergrößert. Dieser teilt statt Ross dem König Duncan mit, daß die Hilfstruppen der Norweger und des *Thane of Cawdor* besiegt seien. Er überbringt auch Macbeth anstelle von Ross und Angus die Ernennung zum *Thane of Cawdor*. Davenant spart auf diese Weise nicht unerheblich an Schauspielern und technischem Aufwand, was ihm ein willkommener Begleitumstand gewesen sein mag.

Im inneren Aufbau des Stückes tritt die klare und markante Gegenüberstellung von Handlung und Gegenhandlung, die auch die klassische französische Tragödie auszeichnete, deutlich hervor. Davenant ist stets bemüht, die Rolle Macduffs als Gegensatz zu Macbeth stärker auszubauen. Auch die Frauen beider sind als Gegenfiguren gezeichnet. Wie Macbeth, so steht auch Macduff unter dem Einfluß von drei Hexenprophezeiungen. Er strebt ebenfalls zur Krone, wenn auch aus ungleich edleren Motiven, die er in den Worten ausdrückt:

My aim is not to govern but protect,
And he is not ambitious that declares
He nothing seeks of sceptres but their cares.

Seine Gattin weist jedoch solche Beschönigungen zurück und sucht ihn mit allen Mitteln von dem verderblichen ehrgeizigen Streben abzulenken. Durch derartige Erweiterungen gewinnt auch Lady Macduff eine sehr viel wichtigere Stellung im Drama. Während sie bei Shakespeare nur einmal mit ihrem Söhnchen erscheint und dann den gedungenen Mördern zum Opfer fällt, tritt sie bei Davenant in fünf Szenen auf. Die Ansicht, daß ihre Gestalt lediglich wieder der Verstärkung des femininen Elementes

diene,[203]) erfaßt die Bedeutung dieser Rolle nur teilweise. Die Art der Ausgestaltung läßt keinen Zweifel, daß sie als Gegenfigur zu Lady Macbeth geschaffen wurde. Auf die bloße Vermehrung von Frauengestalten kam es Davenant in der Tragödie nicht an.

Er war im Gegenteil bemüht, den Ernst des Stückes in vielen Teilen zu erhöhen. Auch dabei schwebte ihm das Ideal der klassischen französischen Tragödie vor, die streng jeden unernsten Ton verschmähte. Diesem Streben mußte sogar der Pförtnermonolog weichen, jenes wundervolle Kleinod Shakespearescher Kunst, mit dem der Zuschauer nach der ungeheueren Erregung über die scheußliche Ermordung Duncans wieder mit dem Schicksal versöhnt wird. Diese Stelle ist häufig ein Stein des Anstoßes gewesen, weil man ihren Sinn nicht verstand. Auch die deutsche Klassik wußte sich nicht mit den scherzhaften Reden des Betrunkenen abzufinden. Schiller ersetzte sie bekanntlich in seiner Macbeth-Bearbeitung mit dem erbaulichen Morgenlied:

Verschwunden ist die finstere Nacht,
Die Lerche schlägt, der Tag erwacht.

und genügte damit den Forderungen, die das damalige deutsche Bürgertum an das tragische Drama stellte. Für Davenant war der derb scherzende Ton ebenfalls ein schriller Mißklang in dem erhabenen Gange der Tragödie. Die Auffassung Gustav Webers,[204]) „daß die Gestalt des Pförtners nur dem Parterregeschmack zu Liebe von Shakespeare eingefügt worden" sei und der Bearbeiter somit völlig recht getan habe, „die Rolle des Pförtners zu streichen," ist eine bedauerliche Verkennung der hohen Kunst Shakespeares. Ebenso befremdlich ist die nämliche Ansicht Webers über das scherzhafte Geplauder der Lady Macduff mit ihrem Söhnchen.[205]) Shakespeare will auch hier eine Kontrastwirkung erzielen. Er weckt unsere Sympathien für das unschuldige Kind, um gleich darauf die Untat der Ermordung umso grauenvoller erscheinen zu lassen. Auch Davenant hat hier den Zweck dieses psychologisch so feinen Kunstmittels verkannt und die Stelle gestrichen. Ihm schien die erhabene Einförmigkeit der französischen Tragödie das bessere Vorbild zu sein.

Andererseits weicht Davenant ebenso sehr von der Darstellung der wuchtigsten Schicksalsschläge zurück. Der Mensch der Restaurationszeit suchte dem täglichen Leben die günstigsten Seiten abzugewinnen und ging den Unzuträglichkeiten aus dem Wege. Die Schichten des Hofes, denen Davenant am nächsten stand, waren erst recht nicht geneigt, im Theater hochtragische Erschütterungen zu erleben. Sie pflegten den Geist der französischen *courtoisie*, liebten einen ritterlichen Ton und ein sorglos heiteres Leben. Davenant fügt sich dieser Anschauung und sucht vor allem den

[203]) vgl. Otto Mielck im Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXIV., S. 61.
[204]) vgl. Gustav Weber, Davenants Macbeth im Verhältnis zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie. Rostocker Diss. 1903, S. 65.
[205]) desgl. S. 66.

Tod möglichst wenig auf die Bühne zu bringen. Die Tötung Banquos (III, 3) und der Lady Macduff mit ihrem Söhnchen (IV, 2) verlegt er hinter die Szene. Nur als Höhepunkt der Katastrophe läßt er noch Lennox durch Macbeth's Hand und diesen durch Macduff auf offener Bühne fallen. Letzterer triumphiert jedoch nicht wie bei Shakespeare mit dem Haupte von Macbeth sondern in kavaliermäßiger Weise nur mit dessen Schwerte.

In der Sprache zeigt sich dasselbe Bild. Mit Recht weist Weber[206]) darauf hin, daß Davenant sich häufig scheut, „die tragisch packendsten Worte des Originals nachzuschreiben" und an ihrer Stelle eine sehr platte Sprache verwendet, in der wiederum das rationale Moment die größte Rolle spielt. Er will auch hier Einfachheit und Klarheit um jeden Preis. Der Bilderreichtum der Vorlage verschwindet und mit ihm ein gutes Teil dichterischer Ausdruckskraft. Als Macbeth zum *Thane of Glamis* und *Cawdor* ernannt worden ist, läßt Shakespeare ihn ausrufen:

Two truths are told,
As happy prologues to the swelling act
Of the imperial theme.

In der schmucklosen Sprache Davenants spürt man wenig mehr von dieser unheimlichen Freude und Erwartung:

Th' have told me truth as to the name of Cowdor:
That may be prologue to the name of king.

Andererseits muß man wiederum zugestehen, daß die Silbenzählung in der Bearbeitung genauer durchgeführt wird. Nicht selten sucht Davenant überzählige Silben auszumerzen oder fehlende zu ergänzen, um einen möglichst regelmäßigen fünffüßigen Jambus zu erzielen. Während Shakespeare zum Beispiel Duncan fragen läßt (I, 4):

Is execution done on Cawdor? Are not
Those in commission yet return'd?

formt Davenant die Stelle:

Is execution done on Cawdor yet?
Or are they not returned who are employed
In doing it?

Allerdings wird diese Präzision nicht gleichmäßig im ganzen Stücke bewahrt. Es finden sich ebenso viele Verse mit ungenauem Metrum. Einen großen Vorzug hat man damals zweifellos wieder in der Modernisierung der Sprache gesehen. Ein abseits liegender, archaisierender Ausdruck wird stets durch ein entsprechendes Alltagswort ersetzt. Wenn alle sprachlichen Aenderungen auch nicht darüber hinwegtäuschen können, daß sie im Vergleich zu Shakespeare eine Verwässerung und Verflachung bedeuten, so ist doch sicher, daß Davenant den Geschmack seines Publikums geschickt getroffen hat.

206) a.a.O., S. 74.

Das gilt ebenso von den nicht unbedeutenden opernhaften Zutaten. Obwohl die Tragödie darin dem Bearbeiter starke Beschränkungen auferlegt, so kann er doch seiner alten Vorliebe für Pracht und Glanz nicht entsagen. Wir sehen ihren Einfluß vor allem in der Hervorkehrung des Hexenzaubers und in der Erweiterung der bei Shakespeare oft nur angedeuteten Hexengesänge und -tänze. So findet sich zum Beispiel das von Shakespeare mit den Worten „*come away, come away etc.*" am Ende des dritten Aktes nur angedeutete Lied in der Bearbeitung voll ausgeführt. Wie Spencer[207]) nachweist, folgt Davenant dabei ziemlich genau Middletons „*The Witch*" III, 3, 39--74. Auch die den vierten Akt einleitende Hexenszene ist diesem Drama entnommen („*The Witch*" V, 2, 60—78).

Durch die Verfeinerung der Darstellungsmittel vermag Davenant diese Szenen außerordentlich wirksam auszugestalten. Um eine Vorstellung davon zu vermitteln, wollen wir Downes das Wort geben, der das Stück folgendermaßen verzeichnet: „*The tragedy of Macbeth, altered by Sir William D'Avenant, being drest in all its finery, as new cloaths, new scenes, machines, as flyings for the witches, with all the singing and dancing in it (the first composed by Mr. Lock, the other by Mr. Channel and Mr. Joseph Priest), it being all exellently performed, being in the nature of an opera, it recompenced double the expence, it proves still a lasting play.*" Die Bühnenanweisungen des Stückes bestätigen diese Angaben. Beim Abtreten der Hexen in I, 1 heißt es: „*Exeunt flying.*" Die Anweisung „*Scene opens*" deutet auf die Verwendung von Vorhängen hin. Angaben wie „*The Ghost descends*", „*The Ghost of Banquo rises at his feet*" setzen kompliziertere Vorrichtungen voraus, desgleichen „*Machine descends*" in der Hexenszene am Schluß des dritten Aktes, „*Cauldron sinks*" und „*The cave sinks*" in IV, 1 (Macbeth in der Hexenhöhle). Aufzug und Versenkung, wie sie hier angewandt werden, waren bereits auf dem elisabethanischen Theater bekannt.[208]) An sonstigen Ausstattungen war die Shakespearesche Bühne jedoch bedeutend ärmer und ermöglichte schon dadurch, den Ort der Handlung häufig zu wechseln, ohne daß die Dekoration verwandelt wurde. Davenant hielt dagegen an einem einheitlichen Schauplatz fest und hatte damit zugleich in der Vervollkommnung der Szenerie eine freiere Hand, ein Verfahren, das er auf der französischen Hofbühne aufs glücklichste verwirklicht gefunden hatte.

6. The Tempest.

Während der tragische Stoff des „Macbeth" der Prunkliebe Davenants nur enge Grenzen steckte, blieben ihm bei der Bear-

---

[207]) „Shakespeare Improved" S. 162.

[208]) vgl. Richard Wegener, Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters. Halle 1907. S. 125.

beitung des *„Tempest"* alle Möglichkeiten offen, und man kann sagen, daß er keine Gelegenheit unbenutzt gelassen hat, um die Komödie zu einem Ausstattungsstück ersten Ranges zu machen. Die einsame Insel mit ihren seltsamen Bewohnern bot der Phantasie ein reiches Feld zur Betätigung. Hier konnte die Schaulust des Publikums im größten Maße befriedigt werden. Kein Wunder, wenn das Stück am 7. November 1667, als es zum ersten Male aufgeführt wurde, ein vollbesetztes Theater und starken Anklang fand. Auch Pepys äußert sich, von einigen Aussetzungen abgesehen, recht befriedigt.[209]) Als den eigentlichen Verfasser bezeichnet sich in einem vorangeschickten *„Preface"* John Dryden selbst. Er weist allerdings der Mitarbeit Davenants keine untergeordnete Rolle zu. *„Give me leave . . ."*, wendet er sich an den Leser, *„that I do not set a value on any thing I have written in this play, but out of gratitude to the memory of Sir William Davenant, who did me the honour to join me with him in the alteration of it."* Weiterhin bezeugt er: *„I must likewise do him that justice to acknowledge, that my writing received daily his amendments."* Die Bearbeitung bestätigt diese Angaben voll und ganz. Das neue Stück trägt das Gepräge Davenants und unterscheidet sich kaum von den übrigen Dramen.

Die Szenerien mit ihren maschinellen Einrichtungen erinnern stark an die im Macbeth geübte Aufführungstechnik. Fast jede der ausführlichen Bühnenanweisungen legt von der außerordentlichen Prachtentfaltung Zeugnis ab. So heißt es in der glanzvollen Schlußszene: *„Neptune, Amphitrite, Oceanus, and Tethys, appear in a chariot drawn with sea-horses; on each side of the chariot Sea-Gods and Godesses, Tritons, and Nereids,"* und kurz darauf: *„Scene changes to the Rising Sun, and a number of Aeriel Spirits in the air; Ariel flying from the Sun, advances towards the Pit."*

Auch der Aufbau des Stückes steht unter dem Zeichen stärksten Strebens nach Bühnenwirksamkeit. Wie im *„Macbeth"* sind die Hexen- und Teufelsszenen mit besonderer Sorgfalt ausgestaltet. In III, 3 erscheint eine große Schar von Plagegeistern, um Antonio und Alonzo zu quälen. Sie singen und tanzen in wildem Chore. Im letzten Auftritte führt Prospero seinen erstaunten Gästen die ganze Geisterwelt vor Augen, um ihnen seine Macht und Größe zu zeigen und sie für die Heimfahrt in eine zuversichtliche Stimmung zu versetzen. Die Schiffbruchszene wirkt durch die vermehrten Kommandorufe noch aufregender als bei Shakespeare. Der dann folgende rührselige Abschied zwischen Alonzo und seinem Sohne Ferdinand hat ebenfalls den Zweck, die Bühnenwirkungen des Stückes zu steigern.

Die Handlung soll, ungehemmt durch lange Schilderungen und Berichte ihren Lauf nehmen. Prospero klärt seine Tochter

---

209) vgl. Pepys' Diary unter dem 7. u. 13. Nov. 1667.

über den Thronraub und die Entführung mit wesentlich weniger Worten auf als im Original (Shakespeare I, 2, 1--186). Die Schilderung der entfesselten Naturgewalten durch Ariel ist sogar gänzlich gestrichen (Sh. I, 2, 201--206). Ebenso faßt sich Gonzalo in seinem Bemühen, den verzweifelten Alonzo über das Schiffsunglück hinwegzutrösten (Sh. II, 1, 1--9), erheblich kürzer. Auch für besinnliche Selbstgespräche ist naturgemäß kein Raum. Der tiefempfundene Monolog Gonzalos am Ende der Eingangsszene: *Now would I give a thousand furlongs of sea for an acre of barren ground* usw. fällt ganz aus, während der weitschweifige Monolog Trinculos über die sonderbare Gestalt Calibans (Sh. II, 2, 14—46) verkürzt wird. Nicht weniger unbeliebt sind auch die für die Handlung entbehrlichen Episoden. Die Neckereien zwischen Gonzalo, Antonio und Sebastian, der Anschlag der beiden letzteren auf das Leben des schlafenden Königs Alonzo und seines Ratgebers Gonzalo (Sh. II, 1, 199—296) sowie die Vereitelung dieses Planes durch Ariel (Sh. II, 1, 297--327) sind nicht in der Bearbeitung enthalten. Schließlich ist auch die Stelle, wo sich der dienstbare Geist Prosperos seinem Herrn in Nymphengestalt zeigt (Sh. I, 2, 315—318) als überflüssig gestrichen.

Wie in den früheren Stücken erstreckt sich die Vereinfachung des Aufbaues auf das Personenverzeichnis. Die Höflinge Adrian und Franzisko werden nicht in die Bearbeitung übernommen. Nach der Streichung eines Teiles von II, 1 gehörte auch die Rolle von Alonzos Bruder Sebastian zu den unbedeutenden und wurde ausgelassen. Die Worte Sebastians sind zum Teil Gonzalo in den Mund gelegt. Diese Tatsachen stehen der Behauptung Witts,[210]) daß die Bearbeitung eine wesentliche Vermehrung der Personenzahl bedeute, direkt entgegen. Richtig ist, daß sich die Zahl der Frauenrollen vergrößert hat. Von den männlichen Personen erscheint nur Hippolito, der noch nie eine Frau gesehen hat, neu. Auch wollten Davenant und Dryden nicht, wie Witt annimmt, durch eine Art Verdoppelung der Stoffarmut des Tempest abhelfen, sondern lediglich eine Gegenfigur zu Miranda schaffen. Hier tritt dasselbe Prinzip der Gegenbildlichkeit hervor, das Davenant zur Ausgestaltung der Macduffhandlung veranlaßt hat und das, wie wir feststellten, aus der Gepflogenheit der französischen Tragödie erwachsen war, Handlung und Gegenhandlung scharf von einander zu trennen. Dryden benutzt die Rolle als eine willkommene Gelegenheit, dem Hippolito unter dem Deckmantel der Unwissenheit oft recht schlüpfrige Gedankengänge zu unterschieben. Er kann sich den Zweck der Frauen nicht erklären. Es tut ihm leid, daß Ferdinand den einzigen Vater, den er hatte, verlieren mußte. Auch ist Hippolito

[210]) Otto Witt, The Tempest, or the Enchanted Island. A Comedy by John Dryden usw. in ihrem Verhältnis zu Shakespeares „Tempest" und den übrigen Quellen. Rostocker Dissertation 1899.

nicht sicher, daß er selbst ein Mann ist und einen Vater gehabt hat. Wir brauchen keine weiteren Andeutungen, um die Rolle als eine der zahlreichen jener Art zu erkennen, die in der Restaurationszeit den Beifall des Publikums fanden.

Mit der Vermehrung der Frauenrollen verfolgen die Bearbeiter meist keine moralischen Ziele. Nur der weibliche Luftgeist Milcha, den Ariel zugesellt bekommt, entzieht sich dieser Strömung. Er soll seinem Herrn im Dienste Prosperos behülflich sein, *„requiring too much toil for one alone."* Die übrigen neuen Frauengestalten sind stark tendenziös gefärbt. Miranda erhält noch eine Schwester Dorinda, die ebenfalls nie einen Mann gesehen hat und ein solches Geschöpf für höchst gefährlich hält. Sie wird die Geliebte Hippolitos, der sich wie wild gebärdet, als er erfährt, daß es nicht nur eine, sondern sehr viele Frauen auf der Welt gebe. Er will sie alle zu eigen haben. Dorinda ist darüber begreiflicherweise nicht sehr erfreut und schlägt ihm die Hand, die er ihr bietet, aus. Darauf droht sie, ihre Gunst nunmehr einem anderen zu schenken und versetzt Hippolito dadurch in einen Zustand ärgster Eifersucht, sodaß er, als Ferdinand erscheint, seine Geliebte schleunigst zur Flucht beredet. Auch die Gestalt der jungen Hexe Sykorax läuft auf die Schaffung möglichst abnormer Liebesszenen hinaus. Sie ist die Zwillingsschwester Calibans. In III, 3 spielt sich zwischen ihr und Trincalo eine ziemlich wüste Zärtlichkeitsszene ab. Die junge Hexe stürzt sich in wenig jungfräulicher Art auf die Bootsmannspfeife Trincalos und auf eine Flasche Wein. Ariel hat diese jedoch unbemerkt in Wasser verwandelt. Während Trincalo an einen Schabernack Calibans glaubt, beschuldigt dieser sofort die Geister Prosperos. Schließlich einigt man sich und „Herzog" Trincalo wirft sich seiner Geliebten in die Arme, nachdem er sie gehörig ermahnt hat, nicht zu *„boisterous"* zu sein. Man versteht heute nicht mehr, wie man ein Shakespearesches Stück derart verballhornisieren konnte. Der Sinn für feine Komik war verloren gegangen und an seine Stelle die Begeisterung für möglichst verschrobene, ungewöhnlich derbe Liebesszenen getreten, die in Frankreich nicht ihresgleichen hatten. Dort wußte man sich weit mehr im natürlich-anmutigen oder höfisch-galanten Rahmen zu halten, und wo man diese Grenzen überschritt, nötigte eine geistvolle Behandlung zur Entschuldigung, wenn nicht zur Bewunderung. Dieser *„esprit"* ging dem Engländer ab. Wie er den feinen Witz und die geistreiche Satire der Franzosen vergröberte, so erging es ihm auch in der Nachahmung von Liebesmotiven.

Jedoch fehlte es nicht an Beispielen höfischer Liebe. Im *„Tempest"* rückt das Verhältnis Mirandas zu Ferdinand in diese Sphäre. Die Bearbeiter haben nicht gewagt, dieses Paar den Späßen des Publikums preiszugeben. Ferdinand hat sich in seinem Auftreten sehr standesgemäß zu verhalten. Er wird nicht von Miranda beim Schleppen von Holz überrascht. Solche niedrige

Dienste hätte seiner fürstlichen Würde widersprochen. Statt dessen drängt Miranda ihren Vater, einer Zusammenkunft mit Ferdinand seine Zustimmung zu geben. Auch unter den widrigsten Umständen hat man versucht, höfische Formen zu wahren. Aus allem spricht ein anderer Geist und eine andere Welt als in dem Shakespeareschen Original: Für die weitere Entwicklung der englischen Literatur ist es entscheidend, daß Dryden durch seine Mitarbeit am *Tempest* das dichterische Rüstzeug Davenants empfängt, und ihm über die Restaurationszeit hinaus zu richtunggebendem Einfluß verhilft.

7. Eine angebliche Caesarbearbeitung.

Die Vermutung, daß beide Dichter sich noch zu einer weiteren Shakespearebearbeitung zusammengefunden hätten, geht auf eine 1719 erschienene Ausgabe von Julius Caesar zurück, die folgenden Titel trägt:

„*The tragedy of Julius Caesar: With the Death of Brutus and Cassius; Written Originally by Shakespear; And since alter'd by Sir William Davenant and John Dryden late Poets Laureat. As it is now Acted by His Majesty's Company of Comedians at the Theatre Royal. To which is prefix'd, The Life of Julius Caesar, abstracted from Plutarch and Suetonius. London, Printed for G. Strahan at the Golden Ball in Cornhill; W. Mears, at the Lamb without Temple-Bar; W. Chetwood, at Cato's Head in Covent-Garden; and R. Francklin at the Sun over against St. Dunstan's Church in Fleet-street. MDCC XIX. Price One Shilling*".

Bereits Genest[211]) bezweifelte hier die Verfasserschaft Davenants und Drydens, da Julius Caesar zu den wenigen Shakespearestücken gehörte, die nur die Truppe Killigrews aufführen durfte, an deren Bearbeitung Davenant daher kein Interesse haben konnte. Leider war mir die obige Ausgabe der Tragödie, von der das *British Museum* ein Exemplar besitzt, nicht zugänglich. H. Fischer hat sie in der Anglia (Bd. VIII, S. 415 ff) mit dem Druck von 1864, bei dem Davenant und Dryden trotz einiger Aenderungen nicht als Verfasser bezeichnet werden, verglichen und kommt zu dem Ergebnis, daß beide Fassungen nur den Fortfall der Rolle Ciceros, die dem Trebonius zugeteilt wird, gemeinsam haben. Es handelt sich also zweifellos um zwei verschiedene Bearbeitungen. Von den Neuerungen der Ausgabe von 1719, wie sie Fischer anführt, spricht vor allem das Fehlen größerer Zusätze und Textänderungen gegen die Praxis von Davenant und Dryden, die sich in den bisherigen Shakespearebearbeitungen als konstant und gleichbleibend erwiesen hat. Der Geschmack der Restaurationszeit wird damit nicht mehr getroffen. Da zeitgenössische Notizen zudem keinen anderen Beweis liefern, wird man Fischer zugestehen müssen, daß die Herausgeber der Caesar-

[211]) Some Account of the English Stage usw., Bd. V., S. 107 u. 108.

bearbeitung von 1719 ihr Stück fälschlich Davenant und Dryden zugeschrieben haben, aus welchen Gründen entzieht sich unserer Kenntnis.

In allen Shakespearebearbeitungen sind uns in ermüdender Häufigkeit dieselben Erscheinungen entgegengetreten. Daraus geht hervor, daß sich Davenant bestimmte Gesetze vorgeschrieben hat, die für alle Stücke gleichmäßig gelten. Durch ihre mechanische Anwendung ergeben sich vielfach Widersprüche, sodaß die Vorlage an dichterischer Vollendung nicht erreicht wird. Die Bearbeitungen bilden, so sehr sie auch die Wünsche des damaligen Publikums erfüllen mochten, kein in sich ausgeglichenes Ganzes. Während Shakespeare nur die Erfordernisse des dramatischen Geschehens im Auge hatte, gefiel sich Davenant in der Beachtung von Förmlichkeiten. Diese sind indessen nicht durch launenhafte Einfälle bestimmt, sondern beruhen auf Grundsätzen, die im Laufe einer langjährigen Bühnentätigkeit erarbeitet sind. Wie wir im einzelnen nachwiesen, spielen dabei die Erfahrungen, die Davenant aus Frankreich mitbrachte, und die Anregungen der französischen Literatur eine wesentliche Rolle. Im Aufbau sind vor allem die zur Erzielung von Einheit und Klarheit vorgenommenen Aenderungen, in der Sprache sowohl die preziösen als auch die rationalen Elemente und in der sonstigen Ausgestaltung alle auf Prunk und Glanz gerichteten Bestrebungen dorthin zu rechnen. Die französische Tragödie im besonderen war vorbildlich mit ihrer ununterbrochen erhabenen und ernsten Grundstimmung, ihrem pathetischen Reim und dem sorgfältig gebauten Metrum. Allgemeinen bühnentechnischen Erfahrungen kommt Davenant nach, wenn er einen flüssigen und ungehinderten Ablauf der Handlung zu gewährleisten sucht und den Einfluß der weiblichen Rollen verstärkt. Als urwüchsiger Engländer zeigt er sich vor allem in den derben Späßen, die denen der Renaissanceliteratur an Unverblümtheit um nichts nachstehen. Ueberall kommt es Davenant darauf an, ein möglichst großes Maß von Bühnenwirksamkeit zu erzielen.

8. The Man's the Master.

Dieses Streben leitet ihn auch bei der Bearbeitung von Scarrons Komödie *„Jodelet, ou le maistre valet,"* welche die Grundlage für *„The Man's the Master"* bildet. Mit diesem Stücke vollendete Davenant sein letztes dramatisches Werk. Es wurde am 26. März 1668, also kaum zwei Wochen vor dem Tode des Dichters, unter dem Beisein des Königs in *Lincoln's Inn Fields* zum ersten Male aufgeführt. Auffallenderweise urteilt Pepys nicht günstig darüber. Er behauptet sogar, daß auch der König und die Hofgesellschaft keinen Gefallen an dem Drama gefunden hätten. Demgegenüber steht fest, daß sich *„The Man's the Master"* von allen Stücken Davenants am längsten gehalten hat. Nach Genest wurde es noch am 3. November 1775 in *Convent Garden* aufgeführt.

Im Vergleich zu den früheren Stücken ist *„The Man's the Master"* zweifellos das reiftste Werk Davenants. Besonders fällt die größere Selbständigkeit gegenüber der Vorlage auf und die zweckmäßige, weniger schematische Handhabung seiner Grundsätze, die in ihrer Art jedoch keine Neuerungen darstellen. Die Frage, warum der alternde Dichter auf Scarron verfiel, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten. *„Jodelet"* wurde 1645 in Paris aufgeführt, also zu einer Zeit, wo Davenant dort weilte. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß er das Stück damals gesehen hat. Jedoch sind uns darüber keine Nachrichten erhalten. Der Handlung liegt sowohl in der englischen als auch schon in der französischen Fassung folgende Begebenheit zugrunde:

Don Lewis (Louis), ein junger, spanischer Edelmann, ist einer Einladung seines Freundes zu den Stierkämpfen in Burgos gefolgt. Dort verliebt er sich in ein junges Mädchen, Lucilla (Lucrèce d'Alvarade). Als beide eines Abends zusammensitzen, werden sie plötzlich durch ein verdächtiges Geräusch gestört. Lucilla löscht ängstlich die Kerze aus. Da fühlt sich Don Lewis in der Dunkelheit angegriffen, setzt sich zur Wehr und ersticht — den Bruder seiner Geliebten, eben den Freund, der ihn eingeladen hat. Aufs tiefste erschrocken, entflieht Don Lewis allein und unerkannt. Ratlos kommt er zu seinem Onkel Don Ferdinand (Don Fernand de Rochas) und bittet ihn um Beistand. Dieser kommt dadurch in eine verzwickte Lage, da er mit Don John (Don Juan), dem Bruder des Getöteten, eng befreundet ist und ihm sogar die Hand seiner Tochter Isabella versprochen hat. Inzwischen hat Don John, dem die Aufgabe zufällt, den ermordeten Bruder zu rächen, eifrig nach dem Verschwundenen gefahndet. Dabei kommt er auch nach Madrid, zugleich um dort seine ihm zugedachte Geliebte zu besuchen, der er durch seinen Diener Jodelet sein Bild hat schicken lassen. Am späten Abend erreicht Don John ihr Haus und sieht zufällig über den Balkon einen Mann entfliehen. Sofort packt ihn Eifersucht und Argwohn, und er sucht nun mit allen Mitteln dieses Rätsel zu lösen. Da gesteht ihm Jodelet, daß er Isabelle versehentlich nicht das Bild seines Herrn, sondern sein eigenes geschickt habe. Dieser Irrtum hat nun seine Vorteile. Man vertauscht kurzer Hand die Rollen. Jodelet wird der *maître valet* und sucht nun auszukundschaften, wer der Flüchtling vom Balkon gewesen ist. Der pfiffige Diener hat diesen bald in der Person des Don Lewis entdeckt und zugleich festgestellt, daß dieser derselbe ist, der Lucilla entführt und ihren Bruder getötet hat. Alles ist zum Zweikampfe zwischen Don Lewis und dem schier verzagenden *„maître valet"* fertig, als sich der wahre Don John zu erkennen gibt. Dann erscheint der *deus ex machina* in Gestalt Don Ferdinands, klärt die Irrtümer auf und versöhnt die Gegner.

Die Art, in der Scarron diesen Stoff darbot, entsprach nicht mehr dem Geschmacke Davenants. Vor allem glaubte er durch die

Einführung neuer Dienerrollen seine Vorlage verbessern zu müssen. Diese hatten damals besonders in Frankreich große Beliebtheit erlangt. Vor allem fanden die Bedientengestalten Molières den Beifall des Publikums. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Davenant von ihnen angeregt wurde. Durch seine Sganarellebearbeitung waren ihm besonders *Gros-René* und die *suivante de Célie* nahe getreten. Das vertraute Verhältnis dieser Dienerin zu ihrer Herrin finden wir zwischen Laura und Lucilla wieder, die beide zu Anfang des Stückes auftreten. Laura beklagt sich bei ihrer Herrin, die in einer Liebesangelegenheit nach Madrid gekommen ist, daß sie in den zwei Tagen ihres neuen Dienstes noch keine Nachtruhe genossen habe. Dann erscheint Sancho, eine weitere neue Dienergestalt. Er hat eine Zusammenkunft Lucillas mit seinem Herrn Don Ferdinand vorbereitet und wird dafür mit klingendem Golde belohnt. Durch seine stupiden, einsilbigen Antworten erregt er sofort das Gelächter der Zuschauer. Inhaltlich sind diese beiden kleinen Eingangsszenen von geringem Belange. Wir werden nicht einmal gewahr, daß Lucilla, wie erst der zweite Akt zeigt, einen ungetreuen Liebhaber, der ihren Bruder getötet hat, zur Rechenschaft ziehen will. Aus dem Gange der Handlung, aus dem Interesse einer ausführlichen Exposition sich ergebende Gründe haben dem Dichter also nicht zur Einführung dieser Szenen bewogen, sondern vielmehr Erwägungen über eine möglichst wirkungsvolle Darstellung. Darin bleibt er also seinem alten, schon in den Maskenspielen betätigten Prinzipe treu. Ebenso ist es natürlich kein Zufall, daß Davenant das Stück mit zwei Frauenrollen eröffnet. Seit den Tagen, wo bei der Aufführung des *„First Dayes Entertainment"* und der Oper *„The Siege of Rhodes"* zum ersten Male Schauspielerinnen aufgetreten waren, hatte sich dieser Brauch überraschend schnell eingebürgert. Die natürliche Folge war, daß Davenant nunmehr den weiblichen Rollen sein besonderes Augenmerk zuwandte. Er beweist ein hohes Maß von Feingefühl und dramatischer Einsicht, wenn er das Stück mit einer Frauenszene einleitet, die mit dem vertraulichen Verhältnis zwischen Dienerin und Herrin einen ansprechenden idyllischen Ton anschlägt. Es ist erstaunlich, wie tief hier das Streben nach Bühnenwirksamkeit in die dramatische Komposition eingreift. Davenant erschöpft sich nicht mehr darin, durch eine komplizierte Szenerie, durch Gesang- und Tanzeinlagen dem Stücke einen nur äußeren Glanz zu verleihen, sondern er ändert unter demselben Gesichtspunkte auch den Aufbau. Darin ist sehr wohl eine größere Reife zu erkennen, wenn man das Stück in die künstlerische Entwicklung Davenants einordnet. Dem gänzlich herabsetzenden Urteile Schmerbachs[212]) müssen wir daher eine Berechtigung versagen.

212) Max Schmerbach Das Verhältnis von Davenants „The Man's the Master" zu Scarrons „Jodelet, ou le maître valet." Haller Diss. 1899, S. 18 u. a.

Als Vorlage zur Eingangsszene verwandte Davenant eine andere Komödie Scarrons, *„L'héritier ridicule."* Die ersten sechs Zeilen dieses Dramas zeigen eine unverkennbare Verwandtschaft mit den ersten vier von *„The Man's the Master"*. Die Klage der Dienerin über Ermüdung und die Reise der Herrin in einer Liebesangelegenheit sind Motive, die sich hier wie dort finden. Wir dürfen daraus schließen, daß sich die Kenntnisse Davenants von Scarron nicht auf ein Stück beschränkten.

Außer den oben erwähnten Dienerszenen hat Davenant noch zahlreiche weitere selbständig eingefügt, die alle den Zuhörer geistreich und derbwitzig unterhalten, aber an dem Fehler kranken, daß sie nur lose mit der Handlung verknüpft sind. Der Eifer des Dichters für solche Sonderinteressen geht häufig über das für den Aufbau des Stückes zuträgliche Maß hinaus. Das gilt besonders von der Dienerszene, die Davenant als II, 2 hinter Scarron II, 13 einführt und die in ihrer Komik überschwenglich ist. In Abwesenheit Don Ferdinands empfängt dessen Diener Sancho den Don John und Jodelet, beide in vertauschten Rollen: *„the man's the master."* Während man auf den Herrn wartet, beantwortet Sancho alle an ihn gerichteten Fragen mit der bekannten lakonischen Kürze. Jodelet wird schließlich unwillig. Die stupide Eintönigkeit des Dieners reizt ihn, diesen zum besten zu halten. *„Let's visit his library!"* fordert er ihn auf und fährt fort: *„Yet now I think on't, I have had my head twice crackt with reaching down great books from high shelves. Well, 'tis strange how since my childhood I ever lov'd huge great books, and could read in 'em as easily as if they were but little."* Don John wirft darauf mit wichtiger Miene ein: *„This is to shew he is a man of learning."* Danach muß er seinem Diener auch noch die Eigenschaften als *„man of business and of dispatch"*, als *„man of mercy"* und als *„man of hospitality"* bestätigen. Diese mechanische Aufeinanderfolge und Gleichförmigkeit der Antworten wirkt außerordentlich komisch. Davenant verwendet hier wieder das Prinzip der mechanischen Wiederholung, ein Verfahren, das wir bereits in *„The Distresses"* feststellten. Dieses Kunstmittel war ihm vor allem durch die Beschäftigung mit Molière lieb geworden, in dessen Komödien es bekanntlich besonders wirkungsvoll hervortritt. Man denke nur an die Aufzählung der furchtbaren Krankheiten, mit der Purgon den eingebildeten Kranken einschüchtert.

Nicht immer hat Davenant in der Nachbildung der Komik eine glückliche Hand. Die Geschicklichkeit und natürliche Anmut der französischen Vorbilder erreicht er zumeist nicht. Er ist im Grund zu wenig beweglich, um das, was die leicht beschwingte Kunst Molières oder Scarrons auf diesem Gebiete vermochte, gleichwertig nachzuahmen. Er ist zu ernst in seinem Wesen, um die sprudelnde Heiterkeit der Franzosen nachbilden zu können, und wo er es versucht, gerät er nur allzu häufig auf ihrem gefährlichen Glatteis zu Fall. Das Resultat ist dann zumeist

eine unglückliche Vergröberung, die besonders abstoßend wirkt, wenn sich Davenant auf des Gebiet der Erotik begibt. Die damalige Zeit nahm indessen keinen Anstoß daran. Ein typisches Beispiel liefert die Dienerszene am Schluße des zweiten Aktes. Sie fällt wieder aus dem Rahmen der Haupthandlung, obwohl auf die Motivierung besonderer Fleiß verwandt ist. Die Dienerschaft bereitet sich zur Feier eines *sack-posset* vor. Auch Don John nimmt, als Diener verkleidet, daran teil, um dem rätselhaften Flüchtling vom Balkone seiner Geliebten auf die Spur zu kommen. Zum Schluß bittet Bettris den Stephano, sich auf das Dachstübchen zurückzuziehen. Dieser erwidert schlagfertig: *I should lye closer if you were with me.*

Bettris: *Certainly you men are very cold creatures, you are always wishing for something to keep you warm.*

Stephano: *Ah, Bettris! a garret without a chimney is a cold habitation. But if you were near me* — — Als Stephano sich dann erkundigt, ob auch Laura an der Festlichkeit teilnehmen wolle, antwortet Bettris schnippisch: *„He (Sancho) has invited her. You wish my company and enquire after her. None but a cold bedfellow would have two warming-pans."* Solche Zoten sprechen, wie Schmerbach[213]) mit vollem Rechte betont, den eigenen Worten Davenants hohn, wenn er im Vorwort zu *„The Siege of Rhodes"* von seiner Tätigkeit behauptet: *„As others have purg'd the Stage from corruptions of the art of the Drama, so I have endeavour'd to cleanse it from the corruption of manners; nor have I wanted care to render the Ideas of Greatness and Virtue pleasing and familiar."* Mochte es ihm auch in der Begeisterung für die heroischen Ideale zeitweilig ernst mit moralisierenden Bestrebungen gewesen sein, so hat er doch nicht die Kraft aufgebracht, ein solches dem Publikum mißliebiges Ziel beizubehalten und konsequent durchzuführen.

Umso größere Sorge verwendet er auf einen wirkungsvollen Aufbau des Stückes. Hier beeinflußt ihn nachhaltig die Schule von Inigo Jones. Schon bei den bisher behandelten Dienerszenen fallen die exponierten Stellen, an denen sie stehen, auf. Zumeist hat Davenant den Beginn oder Schluß eines Aktes dazu ausersehen. So soll die Feier der Dienerschaft dem dritten Akte einen glänzenden Abschluß verleihen. Hier sucht der Dichter all die Pracht der Darstellung zu entfalten, deren seine verfeinerte Bühnenkunst fähig ist. Ein für das Fest einer Dienerschaft ungewöhnliches Gedeck wird hereingetragen: *„A Table spread with Linen, Trenchers and Spoons are set out, and five chairs."* Signior Sancho hat für Fiedelmusik gesorgt. Es treten noch zwei junge Damen auf, *„who assist in the dance."* Den Höhepunkt bildet ein von Don John gesungenes Liedchen:

---

[213]) a.a.O., S. 32.

The bread is all bak'd,
The embers are rak'd usw.,

das unserem Geschmack allerdings recht fade erscheint. Auch der vierte Akt beginnt mit einer neu eingeführten Bedientenszene. Es ist eine leichte Liebeständelei zwischen Stephano und Laura. Als plötzlich ihr Geliebter Sancho erscheint, fingiert Stephano den Ueberraschten und flieht, *„to make that coxcomb jealous."* Der stupide Sancho ist stets der Bedauernswerte, an dem die anderen Diener ihren Uebermut kühlen. Man will ihn abends einladen und gehörig foppen. Diesen Scherz finden wir in V, 2 ausgeführt. Man hat dem Armen die Augen verbunden, tanzt um ihn herum, versetzt ihm Fußtritte oder streichelt ihn. In dieser Weise wird der galante französische Witz, der Davenant als Muster vorschwebte, vergröbert und verballhornisiert. Nichts ist mehr von dem feinen, scherzenden Tone ritterlicher *courtoisie* geblieben. Die Sprache ist burschikos, die Späße sind roh geworden.

Und doch glaubt Davenant, daß in der Komik seine Stärke liegt. Er hat sich in den Kopf gesetzt, daß Scarron gerade nach dieser Seite hin verbesserungsbedürftig sei. Außer den Dienerszenen sind auch die meisten sonstigen Erweiterungen darauf berechnet, das Element der Komik zu verstärken. Hierher gehören die oft haarsträubenden Possen, die sich der als Don John verkleidet Jodelet im Hause Don Ferdinands gegenüber seinem Rivalen Don Lewis erlaubt (Scarron II, 14; Dav. II, 3). In der englischen Fassung hat diese Szene einen bedeutend größeren Umfang. Zwischen den Worten Isabellas: (Aside) *„Was ever deformity copied with more exact proportion to the original"* und denen Don Johns: *„This coarse villain has been bred in a butcher-row"* ist alles Eigentum Davenants.[214]) Auch das vergebliche Werben Jodelets um die Liebe der Béatrix (Scarron IV, 3) ist bei Davenant breit auseinandergezogen. Dabei geht es natürlich ohne Obszönitäten nicht ab.[215]) Schließlich haben auch die häufigen Zusätze in der Duellszene des fünften Aktes den Zweck, die Feigheit Jodelets noch mehr als in der Vorlage zum Gegenstand des allgemeinen Gelächters zu machen. Es würde zu weit führen, die zahlreichen kleinen Erweiterungen dieser Art alle aufzuführen. Nur einige besonders typische Beispiele seien noch erwähnt. In der französischen Komödie beantwortet Béatrix die Aufforderung Don Ferdinands, seine Tochter von der Ankunft Don Johns zu benachrichtigen, kurz und bündig: *„J'y cours"*. Der Engländer läßt sie dagegen scherzhaft bemerken: *„You need not doubt my speed when I'm to bring lovers together."* Zu Beginn von III, 2 entgegnet Etienne der Béatrix auf ihre Frage: *„Ah! Monsieur, est-ce vous?"* etwas farblos: *„Non, c'est le grand Mogol."* Der derbgewitzigte Stephano antwortet dafür ziemlich

214) vgl. Schmerbach a.a.O., S. 27. ff.
215) vgl. Schmerbach, a.a.O., S. 43 f.

indiskret: *„None but a maid who loves to meet men in the dark would ask that question with her eyes open.“* Unmittelbar danach berichtet Béatrix über Jodelet:

„Ce beau jeune Seigneur, tantôt qu'on a dîné,
A mangé comme un diable, et s'est déboutonné.“

Davenant sucht sich hier noch drastischer auszudrücken:

„He din'd and did eat till his doublet grew so narrow that 'twas dangerous to sit near him; for his buttons flew about like a volley of shot, . . .“

Wir treffen also stets auf einen sehr viel derberen und volkstümlicheren Witz als in der französischen Vorlage.

Ein geringerer Teil der Erweiterungen ist andererseits wieder erklärenden Charakters oder aus dem Streben nach Verdeutlichung des Sinnes geboren. Davenant huldigt hier jener rationalistischen Denkweise, die seine Zeit beherrschte. Während zum Beispiel Don Fernand (bei Scarron II, 7) sagt: *„J'estime Amadis grandement,“* heißt es bei Davenant (II, 1) an entsprechender Stelle: *„I esteem Amadis and all such ancient and discreet records of love and honour.“* Zuweilen sucht der Bearbeiter seinen Worten neben einer größeren Deutlichkeit zugleich auch einen stärkeren Nachdruck zu verleihen. Als sich Lucilla verschleiert von Don Lewis das Bekenntnis seiner Untreue erschlichen hat, betont sie, abweichend vom französischen Original, die Schmählichkeit seines Verhaltens noch mit dem Hinweis: *„(Behold her now . . .) she, whose fatal and unexperienced heart too soon believ'd thy many oaths.“* Gelegentlich findet sich auch zur größeren Anschaulichkeit ein Bild verwandt. Lucrèce fühlt sich in ihrem Unglück *„sans honneur, sans appui, sans frère et sans maison.“* Lucilla gibt dagegen ihrer Vereinsamung den bildhaften Ausdruck: *„without a brother, without her honour, and is less provided for than birds blown off to sea by tempest.“* Mit allen diesen Mitteln suchte Davenant auch in Einzelheiten jedes Mißverständnis auszuschließen. Dabei konnte ihm die Prägnanz und Klarheit der französischen Klassik wertvolle Anregungen geben. Das Ziel war auch dort dasselbe. In der Wahl der Mittel zog er jedoch vielfach vor, eigene Wege zu gehen, um dem englischen Geschmacke besonders gerecht zu werden. Es läßt sich nicht leugnen, daß ihm dieses bis zu einem gewissen Grade gelungen ist. In vielen Aenderungen wird man auch heute noch eine Verbesserung feststellen. Vor allem ist anzuerkennen, daß Davenant auch inhaltlich manche Unebenheiten beseitigt hat. Während Scarron zum Beispiel die Empfindungen Don Louis', nachdem er seine Geliebte verlassen hat, im unklaren läßt, betont Davenant seine Reue: *„Heav'n takes Lucilla's part against me, for I have done her wrong.“* Das Urteil Schmerbachs:[216]) „Nur selten

[216]) Schmerbach, a.a.O., S. 18.

finden wir Aenderungen, die der Engländer vornimmt, von denen wir sagen können, daß sie nicht ungeschickt sind", ist schlechthin eine ungerechtfertigte Uebertreibung.

Den Zusätzen und Erweiterungen, die also vor allem zur Verstärkung der Komik und zur Hebung der Deutlichkeit dienen, stehen nicht unerhebliche Abstriche und Kürzungen gegenüber, die, wie schon in der Sganarellebearbeitung, im Interesse einer straffen Handlung und Darstellung erfolgt sind. Dort, wo bei Scarron epische Breite anstelle dramatischer Handlung trat, gereichten diese Verkürzungen dem Stücke fraglos zum Vorteil. Leider gehen dabei oft auch Stellen von hoher dichterischer Kraft und Schönheit verloren, wovon folgendes Beispiel zeugt. In der französischen Vorlage wendet sich Don Louis mit überzeugender Leidenschaft und wirkungsvollem Pathos an seine Geliebte (III, 5):

Moi charmante Isabelle, et quand il vous plaira:
Oui de ce Don Juan vous serez dégagée,
Puisqu' envers Don Louis votre humeur est changée;
Puisque de Don Louis, autrefois méprisé,
Le violent amour se voit favorisé:
Commandez donc, Madame et bientôt cette épée
Dans le sang odieux de Don Juan trempée,
Vous fera confesser, devant la fin du jour,
Que rien n'étoit égal à vous que mon amour.

In der Bearbeitung wirken diese Worte weit weniger poetisch: *„'Tis I, o charming Isabella! that will deliver you, and disengage you from Don John: for since Don Lewis, whom you have despis'd, is now admitted to your favour, your breath contains my rival's destiny. Proscribe him with one word, and, with this sword I am his executioner."* Auch hier übersetzt Davenant die Sprache der Poesie in eine nüchterne, fast alltägliche Prosa, die nur wenig zu den dramatisch gespanntesten Momenten paßt. Es fehlt jede leidenschaftliche Gefühlsempfindung, die den Zuhörer mitreißen könnte. Seine Worte scheinen nur logisch und berechnend. Hier tritt ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden Stücken zutage, der letzten Endes in den Charakteren der Dichter seine Erklärung findet. Davenant bleibt der typische Engländer, der auch in außerordentlichen Lebenslagen seine Würde und Gemessenheit bewahrt. Ueberhaupt ist es verkehrt, in ihm einen Französling sehen zu wollen. Er ist im Grunde seines Wesens bodenständig. Das englische Volk ist und bleibt ihm stets der Maßstab seiner Kunst. Auch in Einzelheiten trägt er bei der Umarbeitung den andersartigen Verhältnissen seiner Heimat Rechnung und zeigt sich damit als geschickter Interpret des fremden Stoffes. Während Jodelet sich beispielsweise in dem französischen Drama (IV, 3) entschuldigt:

. . . . J'étois allé
Chez un ami, manger un pied de boeuf salé,

sagt er in der englischen Fassung: „*I was invited by a friend to a dish of stew'd tripes with garlick.*" Wie man im einzelnen auch die Aenderungen bewerten mag, sie beweisen durchweg eine sichere Hand und verraten die langjährige Bühnenpraxis Davenants. Gerade für die Aufführbarkeit des Stückes bietet seine Fassung oft größere Vorteile als das Original.

Ein besonderes Augenmerk wendet er wieder dem hemmungslosen Verlauf des Zwiegespräches zu. Langatmige Auseinandersetzungen sucht er möglichst zu vermeiden. Schon in der Sganarellebearbeitung konnten wir dieses Streben feststellen. Während Davenant indessen dort fast ausschließlich durch Kürzungen und Streichungen sein Ziel erreichte, wendet er in „*The Man's the Master*" daneben auch das Prinzip der Aufteilung an. So ist der umständliche Bericht Jodelets über die Vertauschung der beiden Bilder (I, 2) durch häufige Zwischenfragen Don Johns belebt. Die lange, ununterbrochene Erörterung der Béatrix über den Aufenthalt von Don Louis auf dem Balkone (II, 1) findet sich ebenfalls in der Form eines flüssigen Dialoges wieder. Selbst Schmerbach[217]) muß hier den Vorzug der Darstellungsweise Davenants anerkennen, sucht aber mit unzutreffenden Einwänden das Verdienst des Dichters zu schmälern. Der Fehler der Vorlage habe klar auf der Hand gelegen und die Art der Verbesserungen sei im „*Maitre Valet*" durchaus nahe gelegt. Auch das alte, einfache Mittel der Streichung fehlt nicht. So kürzt Davenant bedeutend die lange Rede (Scarron II, 5), in der Don Ferdinand seine Tochter über das schlechte Bild des vermeintlichen Don Juan hinwegzutrösten sucht. Außerdem unterbricht Isabella ihren Vater noch mit dem Bemerken: „*If he had been tolerably handsome, your command might be obey'd.*" Die gleiche Methode verwendet Davenant bei dem langen und steifen Bericht Lucrèces über die Tötung ihres Bruders (Scarron II, 7). Don Ferdinand unterbricht die Erzählerin an mehreren Stellen sehr wirkungsvoll, um aus dem Gehörten Lehren für seine Tochter zu ziehen. Als auch Don Lewis ihm ratsuchend die Vorgänge von Burgos verrät (Sc. II, 10), wirft er in ähnlicher Weise ein: „*These are the effects of love! and yet my foolish daughter will needs be in love before she marry.*" Eine Aufteilung erfährt ferner die weitschweifende Auskunft, die Béatrix dem Don Louis über seine Aussichten für die Werbung Isabelles erteilt (Sc. III, 2) sowie die lange, schmerzliche Klage Don Ferdinands über die Feigheit des verkleideten Jodelet, seines vermeintlichen Schwiegersohnes (Sc. III, 9). An die Stelle der langen Klage Isabelles über ihren Liebhaber zu Beginn des fünften Aktes tritt ein neckisches Geplauder zwischen ihr, Lucilla und Bettris. Sehr vorteilhaft nimmt sich schließlich auch noch die Umarbeitung der endlosen Auseinandersetzungen um den geplanten Zweikampf in die Form eines lebhafteren Gespräches aus.

---

217) a.a.O., S. 21.

Wir erkennen nach allem, daß man Davenant einen gewissen Erfolg und noch weniger Sorgfalt und Umsicht bei der Abfassung von *„The Man's the Master"* nicht absprechen kann. Seine Aenderungen sind keineswegs mit der Oberflächlichkeit erfolgt, die Schmerbach wahr machen möchte. Dieser zieht zum Beweise seiner Behauptung hauptsächlich die zweite Szene des ersten Aktes heran.[218]) Davenant habe hier offenbare Unklarheiten der Vorlage nicht beseitigt und eine unmögliche Situation „in gedankenloser Weise" übernommen. Die Handlung, wie Scarron sie darstellt, ist indessen logisch und voll verständlich. Jodelet fragt den auftretenden Fremden, Etienne, nach der Wohnung Don Ferdinands. Dann tritt auch Don Juan zu ihm, um sich ebenfalls danach zu erkundigen, weil er offenbar die erste Antwort nicht verstanden hat. Etienne schöpft darauf Verdacht und hält ihn für einen Räuber. Jodelet ist darüber so erbost, daß er zum Schwerte greift, freilich, um es sofort zu bereuen. Aengstlich fleht er: *„Mon maître, avancez-vous; je commence à mollir"*. Schmerbach hält nun das Wort *avancer* für unvereinbar mit der Situation, eine Schwierigkeit, die schon behoben ist, wenn man sich die beiden mit auch nur zwei Schritten Abstand voneinander vorstellt. Hier hatte Davenant wirklich keine Veranlassung, vom Original abzuweichen und noch weniger kann man ihm aus seinem Verhalten einen Vorwurf machen.

Es bleibt uns abschließend noch ein Blick auf den inneren Bau des Dramas über. In der Beachtung der Einheiten folgt der Bearbeiter wieder seiner alten Gepflogenheit. Zeit und Ort sind eng begrenzt. Letzterer wird mit einer beachtenswerten Genauigkeit festgelegt: *„The Scene Madrid. And in one House"*. Die Handlung wird von den breit ausgeführten Dienerepisoden durchbrochen, im Aufbau zeigt sie jedoch eine klare Gesetzmäßigkeit. Besonders kennzeichnend ist dafür die schematische Gruppierung der auftretenden Personen. Don Ferdinand steht allein neben den Paaren Don John—Isabella und Don Lewis—Lucilla. Auch in der Dienerschaft herrscht nach Einführung der Rolle Lauras und Sanchos dasselbe Bild. Jodelet steht gegenüber Stephano—Bettris und Sancho—Laura. Als oberstes Prinzip herrscht verstandesmäßige Klarheit und Einheitlichkeit. Es ist dasselbe Ziel des *„simplex et unum"*, wie es Descartes in der Philosophie,[219]) Malherbe und Boileau für die Dichtkunst forderten und wie es in den Dramen Corneilles als gestaltendes Prinzip seine höchste Vollendung erfuhr.

---

[218]) Schmerbach, a.a.O., S. 18 f.

[219]) besonders im „Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences." 1637.

C. Schluß.

Rückblick und Schlußbetrachtungen.

Die Bahnen, in die durch Davenant das literarische Schaffen Englands gelenkt wird, sind für die Zukunft höchst bedeutungsvoll. Wir haben schon betont, daß Dryden auf den Schultern Davenants steht, dem er weit mehr als die Vorliebe für Shakespeare verdankt. An ihm und durch ihn hat er seine dramatische Technik geschult. Obwohl Davenant somit am Anfange der Entwicklung des modernen englischen Theaters steht, hat man ihn in der bisherigen Kritik durch Hervorkehrung seiner Fehler und Mängel nicht selten als einen völlig bedeutungslosen Dichter hingestellt. Für Ehrle kann er sogar nur in pathologischer Hinsicht Interesse beanspruchen. Nach ihm gehört Davenant zu den Geistern in der Literaturgeschichte, die „bei unzweifelhafter Begabung doch das ideale Ziel nicht erreichen konnten, weil ihre eigene Anschauung und die Kunst- und Geschmacksrichtung ihrer Zeit sie auf falsche Bahnen wies".[220]) Das ist das Ergebnis einer Untersuchung, die den Dichter in dem Blickfelde neuzeitlicher Dramatik sehen will, eine Einstellung, an der die meisten diesbezüglichen Abhandlungen kranken. Vom Standpunkte des modernen Menschen ist jedoch der Kunst Davenants überhaupt nicht beizukommen, da sie in einer völlig anderen Sphäre lebt. Erst durch eine sinnvolle Einordnung in ihre Zeit werden wir zu einer gerechteren Bewertung kommen. Zwar ist Davenant als Dramendichter nur von mittlerer Größe, aber keineswegs bedeutungslos. Er hat immerhin als solcher die Richtung für die weitere Entwicklung des englischen Theaters gewiesen. Mag man diese auch beklagen und im Hinblick auf Shakespeare berechtigterweise als Abstieg empfinden, so ist es doch verfehlt, den wertenden Maßstab ohne Vorbehalt anzulegen. Der „geistige Raum", in dem Davenant lebt und webt, ist von dem Shakespeares so verschieden, daß ein einfach gegenüberstellender Vergleich, wie ihn Ehrle[221]) durchführt, stets ein schiefes Bild ergeben muß. Nicht einmal Davenant allein kann in seiner gesamten dichterischen Entwicklung einheitlich beurteilt werden. In seinen beiden ersten Stücken ist er der typische Renaissancedramatiker. Dann tritt er in die höfische Sphäre ein und ordnet

220) Siehe Ehrle, Studien usw., S. 282.
221) a.a.O., S. 282 u. 283.

sich damit dem Barock zu. Ihm gehört er an mit dem üppigen, planlosen Wust der Handlung, mit dem unökonomischen Sichverschwenden in immer wiederkehrenden Motiven; im Spannen und Wiederspannen der dramatischen Kräfte, ohne zu einer einfachen und natürlichen Lösung zu gelangen; im ausschweifenden Spiel mit dem Erotischen, worin er sich nicht zu bezwingen weiß; in der häufig gekünstelten, preziösen Sprachgestaltung und nicht weniger mit der überladenen Aufführungskunst. Erst in neuester Zeit beginnt das Verständnis für barocke Eigenheiten zu wachsen, und damit gewinnt die Erkenntnis an Boden, daß diese den künstlerischen Ausdrucksformen der Aufklärung durchaus ebenbürtig sein können, so verschieden sie auch ihrem Wesen nach sind. In den Dramen Davenants machen sich schon früh als Reaktion auf den barocken Schwulst Tendenzen zur Klarheit und Einfachheit geltend, die in der französischen Klassik ihren Ursprung haben und nach der Restauration sein dichterisches Wirken grundlegend bestimmen. Die Antwort auf die Frage, ob das Exil des Hofes in Frankreich von wesentlichem Einfluß auf die Literatur gewesen ist, kann daher, soviel Davenant anbetrifft, nicht zweifelhaft sein. Obwohl er schon lange vor der Restauration in mannigfacher Beziehung zur französischen Kultur stand, gelangte er ihr gegenüber doch erst unter Karl II. zu einer konstanten, positiven Einstellung. Nichts zeigt bei ihm so augenfällig diese Abhängigkeit als die Tatsache, daß er erst nach der Restauration beginnt, französische Vorlagen planmäßig zu bearbeiten, womit er den Dramatikern der späteren Restaurationszeit, Dryden, Sedley, Otway, Lee, Wycherley, Congreve und anderen den Anstoß gibt, sich in derselben Richtung zu betätigen. Ebenso sind die Prinzipien der Shakespearebearbeitungen, mit denen Davenant eine nicht geringere Nachfolgerschaft gefunden hat,[222]) ohne die Schulung an französischen Vorbildern undenkbar. Auch hier leuchtet romanisches Barock in das erhabene Gebäude Shakespearescher Kunst.

[222]) Trotz einiger Lücken gibt die Aufstellung von Giesbert Freiherrn Vincke im Shakespeare-Jahrbuch, Bd. IX. (1874) Seite 41 ff. immer noch die beste Uebersicht über die „bis zum Tode Garrick's" verfaßten Shakespearebearbeitungen.

Literaturverzeichnis.

I. Texte.

Beaumont, Francis and John Fletcher: Works. 10 vols., ed. by Arnold Glover. Cambridge (U.P.) 1905.

Belle-Forest, François de: Histoires Tragiques, extraites des oeuvres italiennes du Bandel, et mises en langue françoise. Rouen 1604.

Brueys, de et Palaprat: Le Grondeur. Paris o. J.

Chapman, George: Works, ed. by R. H. Shepherd. London (Chatto) 1911.

Chrétien, Nicolas: Albovin, ou la vengeance. Tragédie. Rouen 1608.

Davenant, Sir William: „Love and Honour" and „The Siege of Rhodes"; ed. by James W. Tupper (Belles-Lettres-Series). Boston 1909.

— Poems; in The Works of the English Poets; ed. by Dr. Samuel Johnson, vol. VI., London 1810.

— Works; 1 vol. (folio), ed. by Mary Davenant. London 1673.

— Works; 5 vols., ed. by Maidment and Logan. Edinburg & London; vol. I and II 1872; vol. III and IV 1873; vol. V 1874.

Dryden, John: Works. 8 vols., ed. by Sir Walter Scott, revised and corrected by George Saintsbury. Edinburgh 1882—84.

Du Bartas, Guillaume de Salluste, sieur: Oeuvres. Paris 1593.

D'Urfé, Honoré: L'Astrée, ed. par Abbé Souchay. Paris 1733.

Evelyn, John: Diary and Correspondence, ed. by William Bray. London (Routledge) o. J.

Ford, John, and Philip Massinger: Dramatic Works, ed by Hartley Coleridge. London (Routledge) o. J.

Henrietta Maria: Letters, ed. by Mary A. E. Green. London 1857.

Herbert, Sir Henry: The Dramatic Records, ed. by Joseph Quincy Adams. New Haven (Yale U.P.) 1917.

Heywood, Thomas: Best Plays. (Mermaid Series).

Jonson, Benjamin: Best Plays, ed. by Nicholson and Herford. 3 vols. (Mermaid Series).

— His Life and Work, ed. by Herford and Simpson. Oxford 1925 ff. (Bisher 4 Bde.).

— The Staple of News; ed. by de Winter. Yale-Studies in English, vol. XXVIII, New York 1905.

— Masques and Entertainments, ed. by H. Morley. London o. J. (Carisbrooke Library)
Marlowe, Christopher: Works, ed. by C. F. T. Brooke. Oxford 1925.
Marston, John: Works, ed. by I. O. Halliwell. London 1856.
Middleton, Thomas: Works, 8 vols., ed. by A. H. Bullen. London 1885/86.
Molière: Oeuvres complètes. 6 vols., publié par Emile Faguet. Paris (Nelson).
Paulus Diaconus: De gestis Langobardorum. Monumenta Germaniae Historica.
Pepys, Samuel: Diary and Correspondence. With a Life and Notes by Richard, Lord Braybrooke. In 4 vols., London (Allen & Unwin) 1924.
Scarron, Paul: Oeuvres. Paris 1651.
Shakespeare, William: Works. Globe Edition. London 1924.
Villiers, George: The Rehearsal. Heidelberg 1904.
Webster, John: Dramatic Works, 4 vols., ed. by William Hazlitt. London 1897.

II. Abhandlungen.

Airy, Osmund: Charles II. London (Longmans) 1901.
Albright, Victor E.: The Shakespearean Stage. New York (Columbia U.P.) 1926.
Baldwin, Edw. C.: The Character in the Restoration Comedy. Publications of Modern Language Association, XXX, 64.
Baker, David Erskine: Biographia Dramatica. 3 vols., London 1812.
Becker, Gustav: Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur. Berlin 1906. Palaestra XIII.
Bédier, Joseph et Paul Hazard: Histoire de la littérature française illustrée. 2 vols., Paris (Larousse) o. J.
Beljame, Alexandre: Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIIIe siècle 1660—1744. Paris (Hachette) 1897.
Besing, Max: Molières Einfluß auf das englische Lustspiel bis 1700. Münstersche Diss. 1913.
Birch-Hirschfeld, Adolf und Hermann Suchier: Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien 1913.
Brett, A. C. A.: Charles II. and his court. London 1910.
Brodmeier, Cecil: Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. Jenaer Diss. 1904.
Brotanek, Rudolf: Die englischen Maskenspiele. Wiener Beiträge zur englischen Philologie 1902.
Campbell, Lily B.: Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance. A Classical Revival. Cambridge (U.P.) 1923.

Campbell, Killis: Verschiedene Aufsätze: Modern Language Notes, vol. XIII. p. 177 ff. u. 353 ff.; vol. XVIII. p. 236 ff.; The Journal of Germanic Philology, vol. IV. p. 20.
Cazamian: L'Evolution Psychologique et la Littérature en Angleterre (1660—1914). Paris (Alcan) 1920.
Cazamian, L., et E. Legouis: Histoire de la Littérature Anglaise. Paris (Hachette) 1929.
Chambers, E. K.: The Elizabethan Stage. 4 vols. Oxford (Clarendon) 1923.
Chambers's Cyclopaedia of English Literature, ed. by David Patrick, London and Edinburgh 1901.
Charlanne: L'influence française en Angleterre au 17ième siècle. Thèse. Paris 1906.
Chase, Lewis Nathaniel: The English Heroic Play. New York 1903.
Child, C. G.: The Rise of the Heroic Play. Modern Language Notes, vol. XIX, 1904.
Courthope, W. J.: History of English Poetry. London 1903.
Cousin, Victor: La Société française au 17ième siècle etc., 2 vols., Paris 1886.
Cunningham, Peter, Esq.: Inigo Jones, A Life of the Architect. London 1848.
Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas, 5 Bde., Halle a. S., Bd. I 1893 (2. Ausg. 1911); Bd. II 1901; Bd. III 1903; Bd. IV 1904; Bd. V 1916.
Delius, Nicolaus: Abhandlungen zu Shakespeare. Elberfeld 1878.
— Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth. Shakespeare-Jahrbuch Bd. XX. 1885.
Dobrée, B.: Restoration Comedy. Oxford 1924.
Downes, John: Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage from 1660 to 1706, ed. by J. Knight. London 1886.
Duchartre, Pierre-Louis: La Comédie italienne. Paris 1925.
Eckhardt, Eduard: Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und Hochrenaissance. Vorstufen, Shakespeare und seine Zeit. Berlin (De Gruyter) 1929.
— Das englische Drama der Spätrenaissance. Shakespeares Nachfolger. Berlin (De Gruyter) 1929.
Ehrle, Karl: Studien zu Sir William Davenants Tragödien und Tragikomödien. Münchener Dissertation 1922.
Einstein, Lewis: The Italian Renaissance in England. New York (Columbia U. P.) 1907.
Elton, O.: The Augustan Ages. London 1899.
Elze, Karl: Sir William Davenant. Shakespeare-Jahrbuch IV, S. 121 ff.
Evans, H. A.: English Masques. London 1897.
Fleay, Frederick Gard: A Chronical History of the London Stage, 1559—1642. London 1890.

Fleay, Frederick Gard: A Biographical Chronicle of the English Drama, 1559—1642. 2 vols., London 1891.
Forneron, H.: Louise de Kéroualle. Paris 1886.
Friedland: The Dramatic Unities in England. Journal of Germ. Phil. vol. X.
Frohberg, Georg: Das Fortleben des elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration. Münstersche Dissertation 1922 (bisher ungedruckt).
Garnett, Richard: The Age of Dryden. London 1920.
— and Edmund Gosse: English Literature, an illustrated Record. London 1903.
Genest, John: Some Account of the English Stage. 10 vols. Bath 1832.
Gillet, I. E.: Molière en Angleterre. Bruxelles 1913.
Girardin, Saint-Marc: Cours de Littérature Dramatique etc. Paris (Charpentier) 1860.
Gosse, E.: Seventeenth-Century Studies. A Contribution to the History of Engl. Poetry. London 1883.
— From Shakespeare to Pope. Cambridge 1885.
Greg, Walter W.: Pastoral Poetry and Postoral Drama. A literary inquiry, with special reference to the pre-restoration stage in England. London (Bullen) 1906.
Green, I. R.: A short History of the English People. London 1874.
Grierson, Herbert J. C.: The First Half of the Seventeenth Century. Edinburgh (Blackwood) 1906.
Gronauer, Georg: Sir William Davenants Gondibert. Eine literarhistorische Untersuchung. Münchener Dissertation 1911.
Guizot: Geschichte der englischen Revolution bis zum Tode Karls I. Leipzig 1850.
— Geschichte der englischen Republik bis zum Tode Cromwells. Leipzig 1874.
Harrison, J. S.: Platonism in English Poetry of the 16th and 17th Centuries. New York 1915.
Hatcher, Orie Latham: John Fletcher. Chicago 1905.
Hazlitt: The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes, 1543—1664, illustrated by a series of Documents, Treatises and Poems. London 1869.
Hotson, Leslie: The Commonwealth and Restoration Stage. Cambridge (Harvard U. P.) 1928.
Howell, James, Esq.: Epistolae Ho-Elianae. Familiar Letters, Domestic and Forren, Divided into sundry Sections, Partly Historicall, Politicall, Philosophicall. London 1655.
— Instructions for Forreine Travell. 1642; ed. by Edward Arber (English Reprints) Westminster 1895.
Illies, G.: Das Verhältnis von Davenants „The Law against Lovers" zu Shakespeares „Measure for Measure" und „Much Ado about Nothing". Haller Dissertation 1900

Johnson, Samuel: Lives of the English Poets; ed. by G. Birkbeck Hill. Oxford (Clarendon) 1905.
Keith, William Grant: The Designs for the First Movable Scenery on the English Public Stage. Burlington Magazine, April 1914.
Keller, Wolfgang und Bernhard Fehr: Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Walzels Handbuch der Literatur-Wiss. Wildpark 1929.
Kohler, Erwin: Entwicklung des biblischen Dramas des 16. Jahrhunderts in Frankreich unter dem Einfluß der literarischen Renaissancebewegung. Tübinger Dissertation 1911.
Knight, Joseph: Sir William Davenant. Dict. of Nat. Biogr.
Köppel, E.: Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker und andere Studien. Anglistische Forschungen. Heidelberg 1906.
Krusenbaum, August: Das Verhältnis von Davenants Drama „The Rivals" zu „The Two Noble Kinsmen". Haller Diss. 1895.
Lacroix: Ballets et mascarades de cour. 6 vols., Genève 1868 bis 1870.
— Moeurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Paris 1871.
Lambley, Kathleen: The Teaching and cultivation of the French Language in England during Tudor and Stuart times with an introductory chapter on the preceding period. Manchester (U. P.) 1920.
Langbaine, G.: An Account of the English Dramatik Poets. Oxford 1691.
Lanson, G.: Histoire de la Littérature Française. Paris (Hachette).
van Laun, H.: Les Plagiaires de Molière en Angleterre. Le Molièriste. 1880—81.
Lavoix: Lully. La Grande Encyclopédie.
Lawrence, William I.: The Origin of the English Picture-Stage. Philadelphia 1913.
Lee, Sidney: The French Renaissance in England. An Account of the Literary Relations of England and France in the Sixteenth Century. Oxford (Clarendon) 1910.
— George Wither. Dict. of Nat. Biogr.
Macaulay, T. B.: Critical and Historical Essays. Leipzig 1850.
Mielck, Otto: John Sheffield Duke of Buckinghams Zweiteilung und Bearbeitung des Shakespeareschen Julius Caesar. Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXIV.
Miles, D. Howe: The Influence of Molière on the Restoration Comedy. Studies in Compar. Lit., New York 1920.
Morgenroth, Hugo: Quellenstudien zu William Davenants Albovine. Münchener Dissertation 1911.

Morillot, P.: Scarron et le génie burlesque. Paris 1888.
Motteville, Madame de: Mémoires (1615 1666). Nouvelle collection des mémoires relatifs à l'histoire de France depuis le XIIIe siècle jusqu' à la fin du XVIIIe siècle, par Michaud et Poujoulat. vol. XXIV. Paris, Didier.
Mönkemeyer, Paul: Prolegomena zu einer Darstellung der englischen Volksbühne zur Elisabeth- und Stuart-Zeit nach den alten Bühnenanweisungen. Göttinger Dissertation 1905.
Munro, John: Shakespeare-Allusion Book, a collection of allusions to Shakespeare from 1591—1703. 2 vols., London, New York 1909.
Nagel, Wilibald: Geschichte der Musik in England. Straßburg 1894/97.
Naumann, Julius: Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama bis zur Schließung der Theater durch die Puritaner. Rostocker Diss. 1900.
Nicoll, Allardyce: A History of Restoration Drama 1660—1700. Cambridge (U. P.) 1923.
— British Drama. An Historical Survey from the Beginnings to the Present Time. London (Harrap) 1925.
Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Musarionausgabe, Bd. III. München 1921.
Oldys, William: Memoirs. London 1862.
Ott, Ph.: Ueber das Verhältnis des Lustspieldichters Dryden zur gleichzeitigen französischen Komödie insbesondere zu Molière. Landshuter Programm 1887/88.
Palmer, John: The Comedy of Manners. London (Bell). 1913.
Rathery, Edmé Jaques Benoit: Des Relations sociales et intellectuelles entre la France et l'Angleterre. Paris (E. Brière) 1855.
Reyher, Paul: Les Masques Anglais. Etude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre 1512—1640. Thèse; Paris 1909.
Richter, Wilhelm: Die englischen Kavalierpoeten und ihre Zeit. Marburger Dissertation 1913.
Rolland, Romain: Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Thèse; Paris 1895.
— Musiciens d'autrefois. Paris (Hachette) 1908.
Rosbund, Max: Dryden als Shakespearebearbeiter. Haller Dissertation 1882.
Schelling, F. E.: Elizabethan Drama 1558—1642. 2 vols., Boston 1908.
Scherer, Bernhard: Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares. Münstersche Dissertation 1932.
Schmerbach, C. T. M.: Das Verhältnis von Davenants „The Man's the Master" zu Scarrons „Jodelet ou le maître valet". Haller Dissertation 1899.

Schücking, Lewin Ludwig: Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München 1923, erweiterte Auflage 1931.
Schwab, H.: Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares. Wiener Beiträge V. 1896.
Serault: Oraison funèbre de Henriette Marie. Paris 1670.
Sieper, Ernst: Geschichte von Soliman und Perseda in der neueren Literatur. Zeitschrift für vergl. Lit.-Gesch. IX.
Skelton, Sir John: Charles I. London (Goupil) 1898.
Smith, Winifred: The Commedia Dell'arte. A study in Italian popular comedy. New York (Columbia U. P.) 1912.
Sörgel, A.: Die englischen Masken.
Spindler, Robert: Englische Metrik. München 1927.
Spencer, Hazelton: Shakespeare Improved. The restoration versions in quarto and on the stage. Cambridge (Harvard U. P.) 1927.
Spingarn, J. E.: A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York 1899.
— Critical Essays of the Seventeenth Century. 2 vols., New York 1908.
Stern, A.: Milton und seine Zeit. Leipzig 1877—79.
Stone, T. G.: England under the Restoration. London (Longman) 1923.
Thaler, Alwin: Thomas Heywood, D'Avenant, and the Siege of Rhodes. Publ. of the Mod. Lang. Ass., vol. XXXIX.
Tucker, Thomas George: The Foreign Debt of English Literature. London 1907.
Tupper, F.: Relations of the Heroic Play to the Romances of Beaumont and Fletcher. Publ. of Mod. Lang. Ass. XX.
Upham, A. H.: The French Influence in English Literature from the Accession of Elizabeth to the Restoration. New York 1911.
Walter, U.: Boileau's Wirkung auf seine englischen Zeitgenossen. Straßburger Dissertation 1911.
Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature. 3 vols., London 1899.
Weber, G.: Shakespeares Macbeth in späteren Bühnenbearbeitungen. Rostocker Dissertation 1903.
Wegener, R.: Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters. Halle 1907.
Wendell, Barrett: The Temper of the 17th Century in Literature. London 1904.
Williams, John David Ellis: Sir William Davenant's Relation to Shakespeare. Dissertation of Straßburg 1905.
Winkler: Ueber die Blutrachetragödie im elisabethanischen Zeitalter. Haller Dissertation. 1907.
Witt, Otto: The Tempest, or the Enchanted Island. A comedy by John Dryden 1670 etc. Rostocker Dissertation 1899.
Wood, Anthony: Athenae Oxonienses. London 1721.

Lebenslauf.

Am 16. Dezember 1906 wurde ich, Friedrich Wilhelm Laig, als Sohn des verstorbenen Landwirtes Heinrich Laig und seiner Ehefrau Ida geb. Altevogt in Osnabrück geboren. Nach dem Besuche der evangelischen Knabenmittelschule meiner Heimatstadt trat ich Ostern 1922 in die Untersekunda des „Staatlichen Reformrealgymnasiums zu Osnabrück" ein. An dieser Anstalt bestand ich am 16. Februar 1926 die Reifeprüfung. Ich bezog dann nacheinander die Universitäten in Göttingen, Paris und Münster, um Englisch, Französisch und Deutsch zu studieren. Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einer Anregung von Herrn Prof. Dr. Wolfgang Keller, dem ich für seine bereitwillige Förderung und Beratung aufrichtig danke.

F. L.